名家通识讲座书系

陈思和 著

中国现当代文学名篇十五讲

所谓文学作品和文学史的关系，
大约类似于天上的星星和天空之间的关系。
构成文学史的最基本元素就是文学作品，
是文学的审美，就像夜幕降临，星星闪烁。



北京大学出版社
PEKING UNIVERSITY PRESS

陈思和

1954 年生于上海。复旦大学中文系教授，博士生导师，复旦大学人文学院副院长，中国现代文学学会副会长，中国文艺学学会副会长，上海作协副主席，《上海文学》主编。主要著作：《巴金论稿》、《中国新文学整体观》、《中国当代文学史教程》、《中国当代文学关键词十讲》等。

名家通识讲座书系

中国现当代文学名篇十五讲

陈思和 著



北京大学出版社
PEKING UNIVERSITY PRESS

图书在版编目（CIP）数据
中国现当代文学名篇十五讲/陈思和著．—北京：北京大学出版社，2003.12
（名家通识讲座书系）
ISBN 978-7-301-06609-6
I.中… Ⅱ．陈… Ⅲ．①现代文学-作品-简介-中国-高等学校-教材②当代文学-作品-简介-中国-高等学校-教材 Ⅳ．I206
中国版本图书馆CIP数据核字（2003）第122512号
书　　　　名：中国现当代文学名篇十五讲
著作责任者：陈思和 著
责 任 编 辑：高秀芹
标 准 书 号：ISBN 978-7-301-06609-6/G·0899
出 版 发 行：北京大学出版社
地　　　　址：北京市海淀区成府路205号 100871
网　　　　址：http：//www.pup.cn　电子邮箱：pkuwsz@yahoo.com.cn
电　　　　话：邮购部62752015　发行部62750672　出版部62754962
编　辑　部62752022
印　刷　者：三河市北燕印装有限公司
经　销　者：新华书店
650mm×980mm 16开本 28.25印张 360千字
2003年12月第1版 2011年7月第10次印刷
定　　　　价：45.00元

《名家通识讲座书系》编审委员会

《名家通识讲座书系》总序

本书系编审委员会

《名家通识讲座书系》是由北京大学发起，全国十多所重点大学和一些科研单位协作编写的一套大型多学科普及读物。全套书系计划出版100种，涵盖文、史、哲、艺术、社会科学、自然科学等各个主要学科领域，第一、二批近50种将在2004年内出齐。北京大学校长许智宏院士出任这套书系的编审委员会主任，北大中文系主任温儒敏教授任执行主编，来自全国一大批各学科领域的权威专家主持各书的撰写。到目前为止，这是同类普及性读物和教材中学科覆盖面最广、规模最大、编撰阵容最强的丛书之一。

本书系的定位是“通识”，是高品位的学科普及读物，能够满足社会上各类读者获取知识与提高素养的要求，同时也是配合高校推进素质教育而设计的讲座类书系，可以作为大学本科生通识课（通选课）的教材和课外读物。

素质教育正在成为当今大学教育和社会公民教育的趋势。为培养学生健全的人格，拓展与完善学生的知识结构，造就更多有创新潜能的复合型人才，目前全国许多大学都在调整课程，推行学分制改革，改变本科教学以往比较单纯的专业培养模式。多数大学的本科教学计划中，都已经规定和设计了通识课（通选课）的内容和学分比例，要求学生在完成本专业课程之外，选修一定比例的外专业课程，包括供全校选修的通识课（通选课）。但是，从调查的情况看，许多学校虽然在努力建设通识课，也还存在一些困难和问题：主要是缺少统一的规划，到底应当有哪些基本的通识课，可能通盘考虑不够；课程不正规，往往因人设课；课量不足，学生缺少选择的空间；更普遍的问题是，很少有真正适合通识课教学的教材，有时只好用专业课教材替代，影响了教学效果。一般来说，综合性大学这方面情况稍好，其他普通的大学，特别是理、工、医、农类学校因为相对缺少这方面的教学资源，加上很少有可供选择的教材，开设通识课的困难就更大。

这些年来，各地也陆续出版过一些面向素质教育的丛书或教材，但无论数量还是质量，都还远远不能满足需要。到底应当如何建设好通识课，使之能真正纳入正常的教学系统，并达到较好的教学效果？这是许多学校师生普遍关心的问题。从2000年开始，由北大中文系主任温儒敏教授发起，联合了本校和一些兄弟院校的老师，经过广泛的调查，并征求许多院校通识课主讲教师的意见，提出要策划一套大型的多学科的青年普及读物，同时又是大学素质教育通识课系列教材。这项建议得到北

京大学校长许智宏院士的支持，并由他牵头，组成了一个在学术界和教育界都有相当影响力的编审委员会，实际上也就是有效地联合了许多重点大学，协力同心来做成这套大型的书系。北京大学出版社历来以出版高质量的大学教科书闻名，由北大出版社承担这样一套多学科的大型书系的出版任务，也顺理成章。

编写出版这套书的目标是明确的，那就是：充分整合和利用全国各相关学科的教学资源，通过本书系的编写、出版和推广，将素质教育的理念贯彻到通识课知识体系和教学方式中，使这一类课程的学科搭配结构更合理，更正规，更具有系统性和开放性，从而也更方便全国各大学设计和安排这一类课程。

2001年底，本书系的第一批课题确定。选题的确定，主要是考虑大学生素质教育和知识结构的需要，也参考了一些重点大学的相关课程安排。课题的酝酿和作者的聘请反复征求过各学科专家以及教育部各学科教学指导委员会的意见，并直接得到许多大学和科研机构的支持。第一批选题的作者当中，有一部分就是由各大学推荐的，他们已经在所属学校成功地开设过相关的通识课程。令人感动的是，虽然受聘的作者大都是各学科领域的顶尖学者，不少还是学科带头人，科研与教学工作本来就很忙，但多数作者还是非常乐于接受聘请，宁可先放下其他工作，也要挤时间保证这套书的完成。学者们如此关心和积极参与素质教育之大业，应当对他们表示崇高的敬意。

本书系的内容设计充分照顾到社会上一般青年读者的阅读选择，适合自学；同时又能满足大学通识课教学的需要。每一种书都有一定的知识系统，有相对独立的学科范围和专业性，但又不同于专业教科书，不是专业课的压缩或简化。重要的是能适合本专业之外的一般大学生和读者，深入浅出地传授相关学科的知识，扩展学术的胸襟和眼光，进而增进学生的人格素养。本书系每一种选题都在努力做到入乎其内，出乎其外，把学问真正做活了，并能加以普及，因此对这套书作者的要求很高。我们所邀请的大都是那些真正有学术建树，有良好的教学经验，又能将学问深入浅出地传达出来的重量级学者，是请“大家”来讲“通识”，所以命名为《名家通识讲座书系》。其意图就是精选名校名牌课程，实现大学教学资源共享，让更多的学子能够通过这套书，亲炙名家名师课堂。

本书系由不同的作者撰写，这些作者有不同的治学风格，但又都有共同的追求，既注意知识的相对稳定性，重点突出，通俗易懂，又能适当接触学科前沿，引发跨学科的思考和学习的兴趣。

本书系大都采用学术讲座的风格，有意保留讲课的口气和生动的文

风，有“讲”的现场感，比较亲切、有趣。

本书系的拟想读者主要是青年，适合社会上一般读者作为提高文化素养的普及性读物；如果用作大学通识课教材，教员上课时可以参照其框架和基本内容，再加补充发挥；或者预先指定学生阅读某些章节，上课时组织学生讨论；也可以把本书系作为参考教材。

本书系每一本都是“十五讲”，主要是要求在较少的篇幅内讲清楚某一学科领域的通识，而选为教材，十五讲又正好讲一个学期，符合一般通识课的课时要求。同时这也有意形成一种系列出版物的鲜明特色，一个图书品牌。

我们希望这套书的出版既能满足社会上读者的需要，又能够有效地促进全国各大学的素质教育和通识课的建设，从而联合更多学界同仁，一起来努力营造一项宏大的文化教育工程。

目录

第一讲 文本细读的意义和方法

文本细读与文学史教学
细读文本与文学性因素
文本细读的方法
简短的结语

一 文本细读与文学史教学

近二十年来的中国现代文学研究和教学的发展，大致经过了一个转折。在上一世纪的五六十年代，现代文学是一门新兴的学科，那时学术界占主导地位的学术流派和治学方法都是从古典文学派生出来的，学习研究现代文学者，也多是从古典文学的治学方法中寻找路径和方法。比如，作家的著述系年和年谱的编写、作家资料的收集以及文本细读等等。但从整体上说，由于那个时代的意识形态的影响，现代文学研究也不得不从以论带史的立场出发，将学术服务于国家意识形态的需要。“文革”以后，学术界为了纠正原先过于强调意识形态化而导致的以论带史倾向，更加强调了学术的客观性和资料性的重要意义，方法上似乎又回到作家作品的具体研究。1980年代研究现代文学的学者几乎都是从系统阅读一个作家的作品开始起步，他们的第一本论著，多半是具体的作家研究和作品论。这也就意味着后来提出“20世纪中国文学”和“重写文学史”的一代学者，其实都是在阅读大量的文学原著以后再提倡和进行宏观研究的。1985年以后的情况就有所不同，一来是学术风气强化了宏观研究的必要性，二来是西方理论学说的不断引进，导致了学术界盛行新方法和新理念，对文学史的理论研究逐渐取代了具体的作家作品研究，文本细读逐渐不被人们重视。到现在20年过去了，一届届的研究生都被笼罩在宏观体系理论的阴影里，虽然在理论上也能自圆其说，但心里总是虚的，没有充分地阅读文学原著，理论底气很难会充足。

当轻视文本阅读的治学态度渐渐地成了一种风气，问题就有些严重起来。我这样说，当然是有感而发——我每年主持研究生入学考试的时候，都会发现一些相同的现象：许多考生对几本流行的文学史著作准备得相当充分，对一些流行的学术话题和读物也相当熟悉，但是当你抽样地选一些文学作品作为问题的话，立刻就会发现破绽，他们对文学作品的阅读量不仅相当少，而且几乎不具备解读作品的能力。曾有一位考生诚实地告诉我：他的导师对他说，做学问就先要建立起一个自己的理论框架，然后把符合框架的作品往里面填。我听了当时就很想告诉他，如果你学习现代文学史没有成百成千地阅读作品，没有对现代文学史上的名著融会贯通，如数家珍，那么所谓的文学史理论体系都是别人的，而与你无关，你将永远被关在这一专业的门槛之外，不会产生真正的独立见解和自己的学术观点。现在考研究生的考生只注意招生章程上开列的参考著作，其实再详细的参考书都不可能把阅读作品的细目开列出来，但这恰恰是考你专业基础是否扎实的关键所在。

我常常想，所谓文学作品和文学史的关系，大约类似于天上的星星

和天空之间的关系。构成文学史的最基本元素就是文学作品，是文学的审美，就像夜幕降临，星星闪烁，其实每个星球彼此都隔得很远很远，但是它们之间互相吸引，互相关照，构成天幕下一幅极为壮丽的星空图，这就是我们所要面对的文学史。我们穿行在各类星球之间，呼吸着神秘的气息，欣赏那壮丽与清奇的大自然，这就是遨游太空，研究文学史就是一种遨游太空的行为。星月的闪亮反衬出天空夜幕的深邃神秘，我们要观赏夜空准确地说就是观赏星月，没有星月的灿烂我们很难设想天空会是什么样子的，它的魅力又何在呢？我们把重要的人物称为“星”，把某些专业的特殊贡献者称为“明星”，也是为了表达这样的意思。当我们在讨论文学史的时候，就不能不把主要的注意力放在这样一批类似“星”的文学名著上。换句话说，离开了文学名著，没有了审美活动，就没有文学史。

只有在对文学名著有了充分的理解和欣赏，我们才会有好奇心去关心，这些名著是怎样诞生的？作家是在怎样的生活环境下创作这部文学名著的？作家的生活经验与创作之间构成怎样的关系？于是才进入文学史的第二个层面即文学史知识的掌握。文学史知识包括文学思潮流派的发生原因和经过，包括作家的生活环境与命运遭际，也包括文学与外部社会的各种关系，诸如出版、市场、经济和各种社会制度等方面的关系。但所有这些因素都是围绕文学名著的解读和传播服务的，离开了文学著作的审美意义，所有文学史知识都成为文学外部的因素，而文学外部的因素只能证明外部世界的一些原因，并不能针对艺术审美本身。所以许多文学史构成因素用于社会研究或文化研究是有价值的，但并不能为文学的审美自身证明什么新的证据。我把文学史上的精品视为艺术奇观，其原因似乎很难从具体的生活环境给以准确地揭示，我们只有在不断地欣赏与体验中来确认其价值。

只有在充分掌握了文学史知识的基础上，我们才能进一步来了解现代文学的一个基本特征，即它的并不长远的历史过程本身体现了知识分子的人文精神及其寻思。20世纪中国文学在世界格局的观照下并不能说已经达到很高的艺术境界，但它是活的文学，有血有肉的文学，这意味了文学创作中体现和包容了知识分子的巨大的精神探求的动力。这是与我们每个人都有关的精神传统，或许我们正是其中的一员，在这个意义上学习和理解现代文学，我觉得是直接关联到我们自己的人生道路选择和行为模式的确定。但即使是这样一种比较崇高的目标，借助了现代文学这个专业来完成，同样是从审美出发的。我们生活在一个人性力量普遍缺失的环境下，尔虞我诈、追名逐利都已经成为社会发展的主要动力，人心干枯就仿佛土壤的干枯，它无法再生出新鲜活泼的生命意义来。为了寻求精神甘泉就有许多人走宗教的道路，这也是人们精神不死

的证明之一，但我更相信人性的自身力量，我相信人依靠理性和美好感情，可以维护自己的尊严和自信，那就是人文精神。在中国这样一个宗教传统相当薄弱的国度里，坚持和弘扬人文精神是凝聚民族信心的主要力量，而对美的感受和美的创造是人文精神的基础部分。我想阅读文学作品也是一种训练，训练读者对文学语言和文学美感的感受能力和把握能力，进而发现和洞见人性的丰富性，也使自己的内心世界丰富起来滋润起来。

我常常以胡风为代表的七月派创作为例来说明这个过程。如果说第一个层次需要我们认真细读文学作品，从诗歌里领悟诗人们的美好感情；那么第二个层次需要我们掌握的是有关七月派诗人的遭遇和整个胡风事件的来龙去脉；而第三个层次里，我们将学习和讨论中国知识分子面对种种特定环境的精神反应以及他们自觉的使命、追求和他们所遭受的灾难的教训。然而，对胡风事件的所有理解都是从对七月派创作的美好的感性认识开始的，只有在艺术上认定了诗人们的创作价值，才能提出后来的质疑：创作了这么美好作品的人们为什么会遭受如此的灾难？我们应该从中吸取什么样的教训？一切都是从阅读作品开始的，如果离开了第一个层面的感性认识，整个理解都会出现片面性。

我把文学史的教学分为三大类，其中最基本的教学类型应该是从细读文本出发，通过文学作品的解读，在提升艺术审美能力的同时认识文学史的过程和意义。由于艺术创造是与人的生命运动联系在一起的，是生命的自我实现的一种方式，所以，以艺术形式出现的社会道德意义的评判标准应该是以生命的开花为目标。就像五四时期新文学运动所提出的“人的文学”为其标准一样，人的文学也是以生命开花为核心的。只有在建立以读解作品为主型的文学史的基础上，我们才能进一步探讨以文学史知识传播为主型和以知识分子人文精神为主型的两种文学史的教学意义与可能性。后一种可能要到研究生阶段才能探讨，而在本科阶段，甚至是硕研阶段，我以为能够指导学生细读文学名著，提升学生的艺术审美能力，通过文学名著的阅读提高他们对文学史的基本理解，这要比盲目的理论鼓吹或者死记硬背一些文学史知识有益得多。更何况作为一门文学作品细读的课程，它总是为文学史学习做准备的，所设计的作品选课程的背后依然构建着文学史的模式，或者说是教师对20世纪中国文学史的一种理解和描绘。文学作品选读离不开对文学史的认识，我们通过对文学作品的选读，同样能够达到对文学史的基本了解，也同样能够普及必要的文学史知识。读单篇的具体的文学作品当然不需要顾及文学史知识，但如果你学习的是一门课程，修了整整一个学期的文学作品选读，或者读了整整一部文学作品选教材的话，实际上已经接受了某种文学史的观念。修一门文学作品选读的课程，读一本文学作品细读的专

著，都是进入文学史领域的必要台阶。

二 细读文本与文学性因素

细读文学作品的过程是一种心灵与心灵互相碰撞和交流的过程。我们阅读文学，是一种以自己的心灵为触角去探索另一个或为熟悉或为陌生的心灵世界。我这里所指的心灵世界，包括两个主体：一个是作家的主体，即作家在创作的背后应有一个完整的理想境界，是作家对作品应达到的境界的期待；另一个是读者的主体，即读者对阅读的作品所期待的一种理想境界。但文学作品本身是一个自在的客体，它既不可能完全等同于作家的主体期待，也不可能完全重合读者的主体期待。文学阅读的过程也正是这样三个元素的互相融合与冲突的过程。

我试图用三个定语来作为自己阅读文学作品的途径，那就是欢悦地、投入地、感性地阅读作品才能使自己真正进入文学。欢悦即快乐，这是最重要的一点，曾经有许许多多的学生问过我：人生有许多选择，你为什么选择文学？我回答说，因为我喜欢文学，我读文学作品的时候是最放松最快乐的时候，也是想象力最活跃最放纵的时候，读作品当然不能为了应付考试，也不是为了完成什么写作任务，首先是为了快乐，通过阅读文学作品让我重温人性的温馨与美好，让我窥探人性的黑暗和深刻，同时也让我遐想、励志、憧憬和寻找生活勇气，人生所有不能达到的境界几乎都可以在文学里得到满足。我想很多人都有过这样切身的体会，无论遭遇了什么样的困境和绝望，读一部好的文学作品会使你平静下来忘却身边烦恼，人需要最后的精神家园而惟有文学能够给予。其次是投入，读文学不是读文件，可以放松自己的情绪，任自己被文学的语言和审美境界所吸引所感动，你可以哭笑自如，可以拍案叫绝，可以舞之蹈之，可以废寝忘食，投入是一种忘我境界，只有“忘我”才能把你的人生经验和内心欲望都极大地调动起来，使你与文学产生生命相连的亲密关系，你从文学中读出的是你自己的内心隐秘的声音。这时候的文学是属于你的，属于你的独立的精神世界的，于是就有了第三条保持感性的要求。读文学最怕是失去了主观的感性内容，当你的情绪与文学融为一体的时候，你需要了解的是：你为什么读之感动？这既要了解文学也要了解你自己，你需要通过阅读文学来认识自己内心深处纠缠着怎样的情感因素。这时候最忌讳依靠一个教条的理性指令：就像多数评论家所教导的那样——从主题思想到政治教条、或是验证某种思想理论，最终是把文学自身的魅力割裂得支离破碎，荡然无存。一旦属于你个人经验和完整的生命意象的审美效果失落了，那么再精致的文学也会索然无味。文学的魅力就是能使人的生命变得丰富起来，满溢开去，这就是巴金老人所说的“生命的开花”，也是文学艺术所能达到的最高境界。离开

了这根本的一条，文学的意义都变得非常可疑了。

这三个定语所修饰的阅读态度都说明了阅读者对作品的主体性参与。作为阅读者，他首先是在当下环境中生活着的人，是一个对当下生活有着自己的感情寄托和主观要求的人，当他欢悦地、投人地、感性地进入文学世界，必然会带入自己强烈的生命信息和主观愿望。从这种主体性出发，他在阅读中总是会读到他所愿意读到的东西。文学是美好的也是丰富的，能够从各个方面来满足阅读者的阅读需要。但这种主体性包含了文学性和非文学性两个部分。前者是诉诸感情或者出于审美的需要，后者解决的是知识或者工具的需要，前者没有功利性的目的，而后者则相反。在其他社会科学尚不发达的情况下，社会科学研究者不能不利用文学作品作为研究政治历史、文化经济以及各种相关学科的资源与材料，这本来是社会科学研究者不得已而为之的做法，而不是文学自身的本质功能。比如，我们对古代社会生活的研究，常以当时的文学作品描写为研究材料，这当然不失为一种办法，但随着考古的发现和其他历史文献的发掘，就建立起更加专业性和实践性的科学方法，而文学作品即使能为历史生活细节提供某些资料，也不可能成为其主要的研究依据。文学曾经有过一个畸形繁华的时代，它背负了极为沉重的非文学的责任和功能，成为一门显学。人们在文学文本里寻找着各种非文学的信息和答案，以弥补各种学科的知识的缺乏，但文学自身的审美功能则很容易被遮蔽。与此相关，还有一种不容忽视的现象，就是长期统治文学理论领域的工具论倾向，即把文学创作视为意识形态传播的工具。从左翼文学运动开始，这种非文学的功利主义就逐渐渗透到文学分析与文本解读之中，直到后来庸俗社会学的文学批评成为中国文学理论的主要方法。这两种倾向——无论是以知识为目的还是以工具为目的，都是属于文学批评的非文学性的要素，表现为文学性要素的异化。

当然不能否认非文学性要素在读者的阅读过程中同样体现为主体性，也不能否认文学创作确实包容非文学性的功能，但是当文学批评者以明确的功利主义标准来决定文学创作的价值的时候，当庸俗社会学的研究方法逐渐取代了文学性的批评与研究的时候，文学的文本意义就发生了质的变化——文学性被放逐、被忽视、甚至遭受奇耻大辱的野蛮时代离我们并不遥远。我之所以要在讨论文本细读时提出这个问题，是因为我一直在思考：文本细读本身是一种方法，可以为各种文学批评和研究的目的服务，也可以体现为各种层面的阅读需要，因此我们必须先要解决，文学名著的文本细读究竟应该从文学性着眼还是从它的社会性着眼？我们有没有可能提供一种方法，即透过文学性读解以达到社会性的认识，而不是回复到庸俗社会学的批评方法？提出这一问题与思想的倾向性无关，只是对那种把文学作为意识形态工具的一种警惕。

在当代文学史上，曾经存在过长期把文学当作思想演绎工具的危害，直到1985年寻根文学崛起以后，创作才从文学观念上形成走向审美境界、转向语言与形式革命、以及开始重视文学的主体性的趋势。近二十年来，文学创作虽然在审美境界上并没有创造出引人注目的贡献，但这与创作主体的疲软与客观环境的压抑有关，不能归咎于文学审美本身的价值。文本细读本来是文学批评的独立人格的展示，文学批评不是文学创作的附庸，批评者与创作者同样是站在生活的面前，以创作为对象来抒发对当下生存环境的主体感受。任何文学作品里都可以发现文本所含的社会性意义，只是由于艺术观念和表现方法的不同，有些社会意义必须通过对作品的艺术分析后才能感受到，有些则直截了当就表达出来。我以为我们在今天重新来探讨文本与社会分析之间的关系时，首先要警惕的是跨越了文本的文学性而片面强调其社会性意义，这样做的话，本来就淡漠甚至不为人们重视的文学性因素会因此而淡出，庸俗社会学的阴魂也会卷土重来。

文学作品的文本细读，当然是应该从文学性出发，那么，文学性因素究竟应该怎样衡量？是什么样的文学性因素在文学作品里足以包容社会性而不是排斥它？如果抽象地来讨论这些问题比较含糊不清，但可以从文学艺术的审美功能这一特点上来理解，文学性是诉诸感情或者满足审美的需要，阅读审美当然是主观的形式，因此也只能在极为主观的体验下真正确认文本的文学性因素。我可以举自己的一个阅读例子。对于阅读文学名著的经验可能每个人都会遭遇，只是有些人时过境迁就忘记了，有的人却受其教益终身难忘。为什么我总是把文学作品的阅读与人生的意义看得那么重要？因为这与人格的熏陶非常有关系，我自己切身的经验就是这样。我的学术生涯是从研究巴金起步的。最初读巴金的小说是在“文革”时期，我才十三四岁，那个时候每个少年都百无聊赖。有一次，我读了巴金的长篇小说《憩园》，这是一本旧书，封面都撕掉了，我那时读繁体字直排本还很吃力，但读完以后却被它深深地感动了。“文革”中泛滥成灾的暴力事件与小说描写的温馨故事完全背道而驰，风马牛不相及，我的内心遭受了很大冲击。每天黄昏的时候，太阳斜斜地照过来，树的影子慢慢地长下去，我就呆呆地朝着树底下看，仿佛眼前就会转出这么个人来——我脑子里想，这个人是灰白的长头发，胡子很脏，穿一件绸的蓝布大褂，是个很瘦的老乞丐。我不知道是怎么回事，老是觉得看见过这么一个人，脑子里老是出现这样的形象。然后我就想，如果他出现了，我就会像书中的孩子一样给他什么东西。其实生活里从来没有过这么一个落日、黄昏、老人的衰败的形象，但是这个故事却让我激发了全部内在的同情心，激发了人性中的善良的道德力量，帮助我辨别当年的形势和以后的人生道路。后来我读大学写毕业论

文时，我毫不犹豫选择读巴金的书，研究巴金，进而再研究现代文学史。艺术这个东西就是这样，你未必能够有效地利用它，但它会在你心里生下这么一个根，那就是对人生的理解，对自我的理解，对生命的理解。也许《憩园》并不是巴金最有影响的小说，我也没有对这部作品作过深刻的研究，但杨梦痴这个形象我却一直深深记得。我想，人文的培养就是这样。文学的魅力也就是这样产生的。

文学性因素对读者的影响，主要是体现在人格上的潜移默化的作用，并非清晰的理性的指点迷津，更不是思想理论的演绎图解，而文学对社会的理性批判也并非是很重要的标准。正如我从《憩园》里所受到的感动，在“文革”时代正是一种当下意识的批判立场，它与当时的主流意识形态格格不入，这样的独特的感情世界里包含了对社会主流意识的抗衡和批判。如果读者一定要在这个文本里寻找社会批判的意义，其深刻性或许不及巴金其他的革命小说（如《激流三部曲》、《爱情三部曲》等），而我却在它问世二十多年以后的中国现实环境下，切实地感受到了它的微弱温馨里所含有的尖锐的批判力量和孤独的人道力量。我讲这个例子只是想说明，文本细读的功能在于探讨一部作品可能隐含的丰富内涵与多重解释，窥探艺术的奥秘与审美的独特性，而不是重返以往庸俗社会学所做过、并被实践已经证明是错误的所谓的社会学分析。

既然文本细读的文学性因素联系着极为隐秘的个人感情经验，那么文本细读的过程则是个人经验的传播与交流，是使人心从互相隔膜到互相了解的心灵撞击与交流的过程。我不赞成把文本细读看做是与作家主体和社会客体都无关的纯技术形态，因为作家主体的所有信息都会从文本中反映出来，包括他面对社会的态度与立场，但文本也不是一个思想或者意识形态的简单图解。文本细读不应该有标准答案，只是一个待启发待补充与交流的开放性的文学性平台。有时候需要热烈的争辩来充实其留白空间，有时候需要静静的玄想才能感受其丰富内涵。中国古代有“诗无达诂”的说法，西方也有说不尽的莎士比亚之说，我觉得两者的意思差不多，任何对文学作品的解读都不能穷尽其艺术魅力，也没有一种永恒的标准答案。而如果强调了文本的非文学的因素，尤其是知识性的考据或者工具论的演绎，丰富的艺术魅力只能简化为一些类似数学公式般的教条，失去了文学创作应有的生命活力。我想这是文学和非文学因素在文本细读中的必然区别。

三 文本细读的方法

我在这里想说的只是我自己细读文学名著的一点体会，是我的阅读方法，当然不是适用于每一个人，也不是适用于每一部作品。我的理解是，文本细读是一种能力，它可以帮助你阅读文学名著，帮助你透过文字或者文学意象，达到作品隐蔽的精髓之地。通常来说，优秀的文学名著总是含有多层次的丰富内涵，其表层所承载的总是社会上一般流行观点的意义，但其真正的精华不能仅仅以此为目的。前面已经说过，作家在创作的背后有一个完整的理想境界，这是他对自己的创作应达到的境界的期待。这种期待有的时候是作为一种无意识存在于作家的创作心理中，可能连作家自己也不怎么清楚，但它恰恰是创作的最初或最根本的动机，决定了作品的文学性因素。细读文本的任务是揭示出这些隐含在作品里的真正的动机，从而把作品的艺术内涵充分地显现出来。

（一）直面作品

这是阅读者最重要的把握作品的途径。我们细读的一般都是文学名著，经过了许多人的研究和解说，这些解说仿佛是一层层外衣，可能把文学名著装饰得五彩缤纷，但也可能把它的真身包裹得严严密密，使我们读不出它的本来的光鲜面目。既然阅读是一种个人隐秘感情世界的自我发现和自我保护，那我们必须强调要直面文学作品，以我们赤裸的心灵和情感要求来面对文学，寻找一种线索，来触动文学名著所隐含的作家的心灵世界与读者参与阅读的心灵世界之间的应和。而其他外在的因素——研究和解说，只能在读者与文本之间已经有了心心相印的可能性以后，才能够发挥它的有益的意义。如果一个读者在没有直接阅读作品之前先读了大量的有关评论，很容易迷失自我，找不到自己的感觉。有一次，我在上课之前向学生布置了阅读茅盾的《子夜》的作业，到了课堂讨论的时候，许多学生都迷茫地问道：吴荪甫不是很可怜的一个人吗？为什么说他体现了资本家的两重性？很显然，关于“两重性”这个结论不是学生读小说读出来的，而是他们从相关的评论和解说中获得的，而他们的当代生活经验已经无法与这样的结论联系起来了。我不想讨论这个两重性的结论到底还有没有意义，只是想说，这样从评论来理解作品，事实上反而束缚了他们对作品的理解和想象，也妨碍了他们从作品里寻找他们自己的隐秘的经验。

每个人可能都是带了自己的隐秘的经验进入阅读的，但这并不意味着文本可以被随心所欲地肢解和剖析，因为作品一旦形成就有它自身的逻辑存在，即使作家也无法完全支配作品的思想倾向和内容发展。所以最成功的文本细读不是研究者依据一种理论对文本做任意分析，而是将自己的阅读心得与文本的内在逻辑合二为一，才能够达到细读所需要的主客体的和谐。我可以举王安忆的《长恨歌》为例，这部小说在最初发表时并没有引起很大的轰动，很多读者都认为不过是正在兴起的“上海热”文化炒作中又多了一个时尚文本，事实上也是这样，当这部小说在海外出版、获奖以及引起轰动时，海外研究者也是把王安忆定位为张爱玲之后的“海派传人”。但问题就接踵而来，如果这个作品仅仅是图解海派文化的时尚之作，就无法解释为什么最后结局如此煞风景——如此的凄凉寂寞？从我的个人兴趣所好而言，我是不喜欢那些时尚的“海派怀旧热”的，但我读《长恨歌》之后感到有一种说话的欲望，恰恰与海外的“怀旧说”相反，我从小说里读出了一种巨大的反讽和挑战：王安忆在向形形色色矫揉造作的“海派怀旧”文章挑战，她以王琦瑶卑琐的死，讽刺了当今上海所谓的“怀旧热”文化的粗鄙性实质。这样一解，我完全理

解了小说第三卷里出现的长脚、老克腊、张永红等一批粗鄙的怀旧者的意义。再往前推论，我把王琦瑶看做是上海文化的人格象征，清楚地读出了这一人格象征如何经历了第一卷的繁华与腐朽同体生成的短暂辉煌时期，经历了第二卷的民间记忆如何以抗衡巨大政治风暴来保存都市颜色的潜在时期，最终又如何在重睹芳华时期被“文革”遗留下来的粗鄙文化所扼杀的悲惨结局。旧时代的上海历史终于一去不复返。

我这样细读《长恨歌》当然是出于我对上海这座城市文化的理解和期待，同时也是依据了小说的自身的逻辑，还原了小说的真实的创作动机和蕴含的都市文化的意义，同时也得到了王安忆继《长恨歌》之后创作的长篇小说《富萍》的证实，——在这部小说里，王安忆歌颂了新时代的上海的主人翁是如何创造现代都市文化的。我不想在读解这部小说时运用各种时髦理论，但我想从中获得作家有关这座城市的真实的想法和表达的意图。

（二）寻找经典

我所指的经典不是指作品本身，现代文学谈不上什么经典。“经”是指经书，“典”是指典籍，指那种经得起历史上反复被人引用被人阐发的文化资源。所谓的“经典”是指文化传统中最根本的意象。比如，西方的文学经典是古希腊文化，希伯来文化，是《圣经》。在西方，即使是现代的、后现代的文学，也都离不开对文学资源的依赖。哪怕是创造一个新名词，也要从古希腊语或者拉丁语的词根开始讲起，这个单词是什么意思，怎么演变过来，到今天是什么意思。这就是引经据典，表示现代人说话是有依据的。尼采，这是一个反传统反基督教最烈的人，他说上帝死了，可是他所依据的日神精神、酒神精神，都有古希腊文化的原型，他还是回到了经典。这一点与我们现代文学研究的治学态度非常不一样。

我讲现代文学史，要从鲁迅的早期小说《斯巴达之魂》说起，这部小说一般无人注意，即使讲鲁迅的早期作品，也是讲他的论文或者文言小说《怀旧》，不过我还是喜欢《斯巴达之魂》，它不仅神采飞扬，体现了鲁迅强烈的浪漫主义的创作精神（这也是贯穿了鲁迅一生的创作精神），而且是因为在上世纪初到五四新文学运动，大多数作家是自觉斩断自己的文化传统，转向对西方的流行文化和时尚文化的模仿，这使五四新文学保持了青春活力的特色，但也是它之所以肤浅不深的根本原因。但这种趋势并不妨碍少数优秀的作家从头开始学习西方文化，企图从文化源头上理解和引进西方文化的传统。鲁迅从古希腊的历史中攫取了这个片断，并融化到自己的艺术创作里，正是反映了当时的中国文学中世界性因素的形成。《斯巴达之魂》所表达的就是一种创作中的“经典”意识。

好的文学作品少不了经典的帮助。因为经典所反映的是作家观察、思考和表述生活现象的思维依据。这是我们所不能忽略的。我举个例子，最近读张爱玲的《倾城之恋》，白流苏和范柳原两人在香港的恋爱进入关键的那个晚上，范柳原的话里引了《诗经》里的一句：“死生契阔，与子相悦。执子之手，与子偕老。”这首诗引自《诗经》里的《邶风·击鼓》。原来的诗句是：“死生契阔，与子成说。执子之手，与子偕老”，可是张爱玲把第二句改成了“与子相悦”。我不知道她这是要显示范柳原引诗引错了呢，还是其他的什么原因。张爱玲并不是不知道，她后来写了一篇创作谈《自己的文章》，里面又把这首诗引用了一遍，而这次的引文是“与子成说”。〔1〕这样的手法似乎只有张爱玲会做，她把她小说的意思上升到经典意义去讨论，从古代的经典意象里找出一种来

跟小说相对应的因素。

这首诗是什么意思？就是打仗的时候，人们觉得生死茫茫，生死聚散就在一刹那之间，人是把握不了的，那么，虽然生生死死把握不住，但是，“与子成说”：我曾经跟你相约，跟你立过誓的，我们一定要生生死死在一起，一定要白头到老。这是闻一多的解释。还有陈子展教授的解释，他说这不是夫妻间的誓言，而是战士之间的友谊：我们在一起打仗，我们说过，我们生在一起，死在一起。这两种解释都是通的，“与子成说”说明了这是一首非常积极、非常肯定的民歌，在生死渺茫当中有一种肯定性的东西。张爱玲是知道这首诗里有肯定性的东西，她本人也赞同这个东西，她骨子里有一种追求积极性的东西。可是另一方面，张爱玲又是个虚无主义者，在她看来什么都是假的，爱情也没有真心的。她为了强调范柳原和白流苏都是自私自利的人，她说，一个是自私的男人，一个是自私的女人，两个人都是精刮，整天为自己打算，玩弄小计谋，直到战争爆发，两个人才不得不在一起了；她为了表达这样一个庸俗的看法，世界上是没有爱情的，没有肯定性的；为了表现范柳原是个浪荡子，她就改了两个字——所谓“相悦”，就是说我们对着看，很高兴，我看到你很高兴，你看到我也很高兴。这样一改，意思就变得很油滑，天地无情，生死无常，人都掌握不了自己命运，因为掌握不了，大家相悦一下，就可以了。这样一来，后两句就变得很轻浮，就没有办法来解释后面的东西。这就是修改经典，这一改就把小说里面人物的性格改掉了。

我原来不喜欢《倾城之恋》，我对庸俗虚无主义都不喜欢。我最终读懂张爱玲这篇小说，就是发现这两个字有差异，本来我还以为是印错了，后来发现不可能，因为《传奇》再版过的，如果印错，再版的时候完全可以改过来。当然《诗经》也可能有很多版本，但即便如此张爱玲为什么要使用不同的版本呢？我的感觉就是，张爱玲本人的创作意图跟这个作品所展示的艺术形象之间是有距离的，通过无形中的修改，表达了她内心深处对爱情的根深蒂固的不信任，对人生的根深蒂固的虚无感。张爱玲喜欢调侃，喜欢把庄严的事说得很不堪。但它不能掩盖一个事实，就是张爱玲的骨子里是相信“死生契阔，与子成说”的，问题是她从她的家庭教育中感觉不到真正的爱情。这样一种理性因素和她内在本能是有矛盾的，我们通过《倾城之恋》里所引的经典中可以看出来。

注释

〔1〕张爱玲《自己的文章》，收《流言》，中国科学公司1944年，第18页。

（三）寻找缝隙

读《倾城之恋》还会发现另外一个有趣现象：故事写的是白流苏和范柳原两人的“倾城之恋”，作家却漏掉了一个重要场景的描写，那就是两人的第一次见面。按照张爱玲婆婆妈妈的叙事习惯，这样重要的场景（决定了两人一见钟情的开端），本来是不应该疏漏的，只能说这是作家故意为之，因为只有这样才能使白范两人的恋爱变得不真实。我们在阅读文学作品的时候要学会寻找缝隙。文本不是笼统地讲故事，我们细读的时候要注意读出它的破绽，读出作家遗漏的、或者错误的地方。我有一个信念，任何一部好的文学作品，背后一定有一个完整的世界。——只有诗歌不一样，诗歌因为是抒情的。小说的背后有一个完整的故事，有一个完整的理想的模型，但是作家没有能力把这个模型全部写出来。比如说，作家写一个爱情故事，他的意识里肯定存在着一个完整的爱情故事，但他不可能把心里感受到的爱情原原本本地表现出来，写出来的只是所要表达的一部分。很多作家在写完作品以后说，我的笔无力啊，我写不出这个伟大的故事。有的作家把作品改来改去，就是因为他达不到他想要达到的这么一个完整的境界。这就有一个差距，所谓的“缝隙”就暗示了这种差距的存在。“缝隙”里隐藏了大量的密码，帮助你完善这个故事。

《雷雨》里也有一个遗漏的情节，周朴园在蘩漪之前还有一个妻子，就是取代鲁妈的那个有钱人家的小姐。这个妻子在《雷雨》里面好像完全被忘掉了，什么都没留下。西方文学里不是有《阁楼上的疯女人》（The Maad Woman in the Attic）嘛，从女权主义来说，这是一个值得关注的缝隙。为什么曹禺在剧本里对这个连名字也没有的女人一点信息也不提供呢？相反，对于生育过两个孩子的梅侍萍（鲁妈），周家却保留了大量的信息，又是照片又是老家具，还以周萍生母的身份时时挂在周朴园的口头上。其去后荣辱相差如此之大，不能不引起细读的深思。

还有就是，剧中人物口头上经常提起“三十年前”怎么怎么，指的是三十年前周家把鲁妈赶走的事件。可有一次讲课我突然觉得不对呀，鲁大海出生三天的时候鲁妈被赶走的，鲁大海在剧本里出现时是二十七岁，那么应该是二十七年前被赶走才对啊。为什么说是三十年前？可能是“三十年前”说起来比较顺口，这当然是口误，可我觉得还是不对，我仔细排他们的年龄，周萍是二十八岁，那么周朴园与鲁妈在一起至少是在二十九年以前，也就是说，周朴园和鲁妈两个人相爱的时间是三年，所以一点没错，“三十年前恰恰不是把鲁妈抛弃的日子，而是他们相爱

的日子，他们两个人从相好到生子再到被分离，正好是三个年头。那么，我就想，周朴园和鲁妈都不是在回忆一个悲惨的日子，而是回忆一个美好的日子，潜意识里想的是美好的事情。什么样的事情能这么刻骨铭心，值得他们潜意识里面一再出现？那只有他们美好的爱情。我再想，周朴园并不是强奸了这个丫环，他们是相好了三年，而且三年里生了两个孩子，他们的家还布置得非常像个样子，已经事过三十年了，周朴园还保持了鲁妈当年的布置，他每次与蘩漪吵架，就要拿旧衬衣来怀旧，所有的事情都联系起来，你就发现，其实周朴园对鲁妈的感情是非常深厚的。一个中年人有过一次失败的恋爱，这次恋爱又是刻骨铭心，那后面的婚姻肯定是不幸福的，曾经沧海难为水嘛。所以，后来周朴园与蘩漪的婚姻生活当然不幸福。透过蘩漪的不幸福，透过那个已死的无名妻子的悲惨命运，周朴园和鲁侍萍其实是幸福的。这个故事就这么倒上去看，什么都想通了。

以前我们解释《雷雨》总说周朴园虚伪啊，感觉里是稀里糊涂的。如果从那些被遗漏的缝隙里找信息，《雷雨》说的就是一个非常完整的家庭伦理悲剧。周朴园和鲁妈的悲剧不就是过去陆游和唐婉的故事吗？《钗头凤》为什么可以流传千古，而周朴园就要遗臭百年呢？我觉得，对《雷雨》我读到了我能读通的东西。刚才我说的张爱玲也是这个问题。我们过去对文学名著的很多解释都是从教条出发，我们不相信文本背后还有一个更加完整的世界，我们只相信显文本提供的东西。这是我要说的寻找缝隙，通过作家的遗漏和疏忽，慢慢读出很多我们从字面上读不出的东西。

（四）寻找原型

原型与经典不一样，原型指作品里隐藏了一个隐型结构，通常隐型结构来自民间的文化资源，反映了民间对于现实生活的习惯性理解。人的想象力是非常有限的。我们听一个作家讲一个故事，好像是千变万化非常丰富，其实千变万化的故事背后是有一个原型的，这个原型结构就是文化模式，也是民间故事的基本模式。我再举个例子。1990年代初，王朔与人合伙创作了电视连续剧《渴望》，引起过许多争论。这个故事写的是老干部王某在“文革”中落难，不得不遗弃孩子小芳，被普通市民刘慧芳收养。后来刘慧芳嫁给了干部子弟王沪生，为了小芳受尽王家的白眼，最后导致离婚并放弃亲生儿子。然而终于真相大白，小芳正是王家当年所遗弃的孩子。这个故事让我想起传统剧目里《赵氏孤儿》的原型——

《赵氏孤儿》的模式是：赵家蒙难——孤儿遗失在外——程婴为了保护孤儿牺牲亲生儿子——程婴含辛茹苦，遭受世人遗弃——孤儿长大，赵家昭雪——程婴含笑而死。

《渴望》的故事模式是：王家蒙难——小芳遗失在外——慧芳为抚养小芳，不得不放弃儿子冬冬——慧芳含辛茹苦，遭到王家遗弃——小芳长大，王家团圆——慧芳却瘫痪在床。

很显然，这是同一个原型在起作用。刘慧芳的故事正是忠臣义仆的原型的现代版本，而正是这种“信而见疑，忠而被谤”的文化原型引起了民间观众，特别是在皇城根下的北京市民的激动。同样的原因，这种原型在十里洋场的文化环境下脱胎而来的上海市民心目中反应平平，而在知识分子中间更难获得认同。刘慧芳说到底就是一个义仆，对“文革”中落难的忠臣，即一个老干部家庭，充当了他们的义仆。我讲这个故事不是要去套两者的关系，其实这两者没有关系的，只是传统民间文化的原型的再延续，它不是通过实际上的模仿，而是通过文化原型的反复出现，把一些基本的文化观念传播开去、保留下来。义仆的故事，在中国古代的文学作品里是很多的，五四以后被逐步淡化，1950年代以后这类传统义仆戏都被禁止。可是到了现在改头换面又重新流行起来，大家都为这个刘慧芳伤心流泪，好人一生难以平安。我觉得这个故事里面宣传的奴才思想太浓厚了，王朔本来是个见谁骂谁的人，他早期的小说作品我还是比较欣赏的，我喜欢这种痞子精神里面含有的反抗因素，代表了北京下层市民的某种愤怒情绪。可是到了1990年代，王朔从小说到影视创作，媚俗的因素越来越多。当他的影视作品被传媒炒得很热的时候，痞子就变成了奴才。痞子变奴才就像武侠到鹰犬一样，这在中国社会里

实在是太多了。通过不同的文本分析，你就看出人的精神状态。而这种精神状态，在我看来，是很悲哀的，也可以说是我们中国文化的悲哀。

文学作品的阅读，最直接最感性的层次就是直感，就是你直面文本时候的那种感觉；深入下去是技巧的分析，就应该寻找经典，发现错误，发现缝隙；再深入分析的话，就能看出其原型。这在作家创作来说可能是无意识的，只是文化的教育和文化的熏陶的结果，它在无形当中寄寓于人们的心灵。你心灵有多少东西，它都会无意间表达出来。那么这种细读就使阅读变得有趣，就是说，我们通过阅读可以看到的东西比这个文本本身描写的东西要多得多。

四 简短的结语

我很喜欢“完美”这个词所指向的境界，这个境界里不仅包含了完整还包含了美好，真正的生命境界就应该是这样的境界。社会上很多庸人总是千方百计地诋毁文学的理想和美好的力量，嘲笑这是不切实际的空洞之论，但我要说，美本身就是人的生命构成的一部分，如果丧失了对美的感知能力，丧失了对好的伦理的自制能力，那么，那种生命形态我认为至少是极不完整的，也是极不美好的。这就是阅读文学在现代生活内容中不能缺少的关键所在。我们今天都生活在纷乱之中，似乎每个人都在匆匆忙忙地奔走，日理万机。——我自己就是这样一个红尘中人，在我的周围，总是有许多事情迫在眉睫地等着我去做，每一件事单个来看都很重要，为了努力我就不得不疲于奔命，有时会感到心力疲惫不堪，越是要追求完美其实人生就越是不完美。终于有一天我走进一位朋友的家里，那天那位朋友正在为研究生上课，内容是讲解《庄子》，在那小小的客厅里挤了二十多人，有学生也有慕名而来的商人、职员和作家，大家静静地听，一句一句地读解。我坐在一旁听着讲解和读着文本，忽然感受到一种无比的幸福。宁静的读书气氛和神秘的天地境界使我忘记那些杂乱无章而又喧嚣骚动的生活，这时候我才感受到人生还有如此完整美好的境界。

现实生活环境下找不到的乐趣，只有在读解文本中，才能真正地感受到。

第二讲 知识分子转型与新文学的两种思潮

现代中国知识分子的形成
现代知识分子与新文学运动
周氏兄弟与西方精神源流

一 现代中国知识分子的形成

“五四”这个概念是非常含糊的，准确地说，应该是指1919年5月4日发生在北京的一次学生爱国运动。但是我们今天讲“五四”精神，不仅仅局限在这个爱国运动上，我们往往把它衍生到从1915年开始的整个知识界的一场思想文化领域的革命，它是以文学领域的语言革命和形式革命为契机而深入展开的，结果是，在文学创作上形成了一个大的思潮，我们称它为新文学思潮。

这场革命的背景，我想，以前教科书上都讲过，大家都基本掌握的，我不再重复。这里着重讲一个中国现代知识分子的转型问题，即中国现代知识分子的产生。现代知识分子是由原来的士大夫阶级转化而来的，士大夫阶级的基本价值是在庙堂上，那个时代的读书人，主要的能力就是为国君为朝廷尽忠竭智。他是通过对朝廷效忠的这样一种方式，来发挥他的能力的。所以，在这样的时代里面，传统士大夫的价值视野非常狭小，想着的只是官做得越大，就越可能为国家做出大的贡献。所谓“学而优则仕”就体现了这么一种传统。

到了20世纪，通过科举，通过朝廷的选择进入庙堂的这样一种传统仕途被中断，取而代之的是学校，是现代大学。科举制度，跟我们今天的高考制度有一个本质上的不同，它是为朝廷培养人才的，它通过科举制度一级级地考，最后由皇帝来钦定你做什么官。这是一个如我们今天说的干部培养梯队的机制，除此没有其他功能。古代读书人如果一辈子做不了官，就什么都没有了。那么到了现代社会，这样一个机制就中断了。它转化为现代学校机制，就是我们今天的现代教育。现代教育中没有一个制度是可以推荐博士生毕业去当局长，硕士毕业去当处长的，因为国家干部培养是通过另外的渠道。现代学校的功能是为社会培养人才。所以，社会如果有一个合理的教育制度，它跟社会人才机制是吻合的。比如说，过去为什么师范那么发达？就是因为国家需要普及教育，需要大量的师范生，现在为什么金融、计算机这种专业比较热门？因为社会需要变了，主要需要这方面的人才。现代教育制度是根据社会需要的变化来决定教育规模和结构的。这样一种现代教育机制，导致人才为社会服务。这就是我经常强调的“知识分子的民间岗位”。我们今天的读书是为了在社会上求职，是为了在社会上求得一个岗位。在这个前提下，比如，学生毕业以后进入到国家某机关里去当公务员，那也是作为一个岗位，而不是一个官的概念。这就是根本的转变：过去科举制度培养人才是为朝廷，现代教育培养人才是为社会。而社会是有无数的工作岗位的，都是根据各种专门技术分出范围，如医生的岗位，教师的岗

位，传媒的岗位，技术人员的岗位，做生意的也有商业的岗位等等，学校需要根据不同的专业设置来与社会人才需求发生直接的供求关系。

那么，当职业精神非常清楚的情况下，知识分子的力量、知识分子的精神体现在哪里？古代读书人有一个基本的发展思路：修身、齐家、治国、平天下，这样一路上去的理想。那意思是说，读书人首先把自己管好，修身养性；把自己的家治理好，过去的家一般是指大家族；再上去就是要把国家治理好；国家治理好了以后，我们就能平天下。这个“天下”的概念更大，与代表“国”的朝廷还不一样，有点像我们今天常说的“当今世界”的概念。所以当时知识分子的理想和他的活动空间是非常清楚的。比如，曾国藩，他以前就是修身养性，他在日记里老是搞自我批评；然后进一步他是治家，他练湘兵，都是当地的家乡子弟兵；后来国家有难，太平天国起义势如破竹，他就带领他的子弟兵为国家打仗，那就是民间起兵治国。到晚年，曾国藩掌握了清政府的重要权力的时候，他却更加关注文化，中兴儒学，明代徐光启翻译《几何原理》并没有译完，他就组织人重新引进西方的《几何原理》，企图重新推动中西文化交流，那就是我们说的“平天下”。曾国藩是中国士大夫理想的最后集大成者。他以后整个世界的局势都变了。现在的知识分子，不可能再做这样整体性的工作。于是就转换为直接为社会服务，拿自己的知识、文化、道德修养来为社会服务，做任何一个工作，都可以为社会做出贡献，都有荣誉感与价值体现。原来知识分子是人上人，现在就变成一个很平凡的社会成员。

但是，在这个转换过程中，治国平天下的这样一个读书人的愿望，在中国知识分子身上没有消失，也不会消失。这是一个潜意识的积淀。中国几千年来知识分子就是在这样的传统中发展过来的，到今天，这样一种精神还是存在。〔1〕在当代的知识分子中间，潜意识里总是有这么一个治国平天下的精神，这还是古代的士大夫精神。

另外，就是近代西方社会传过来的“现代知识分子”这个概念。现代知识分子首先要有一个社会的民间岗位，这是一个前提，知识分子首先是有他自己的专门知识或者技术。没有知识的人也关心国家大事，像出租车司机，他也会骂街，但是这不叫知识分子，只是一般老百姓发发牢骚。知识分子一定是有一技之长，在民间有一个固定的岗位。其次，光有这个岗位还不够，他还具有一种超越了职业岗位的情怀，对社会、对人类发展的未来，他有所关怀。这是比较抽象的，但又是一种很本质的东西。作为一个知识分子，他看到社会上很多现象，他不会就事论事地来讨论，他会上升到一个很高的层次，我们中国的前途怎么样，中国的未来会怎么样，中国和世界的潮流怎么样，等等。他要透视日常生活的问题来考虑我们国家的未来，考虑世界的未来。这样一种关怀在过去是

通过很壮烈的行为来体现的，比如像俄罗斯的民粹派，法国的启蒙主义知识分子，通过宣传、坐牢、革命、甚至恐怖行为来达到他对社会的关怀。这样一个时代现在已经过去了，但这样一种精神还是体现在我们现代知识分子身上。

这样一种俄罗斯式的、对人类社会有终极关怀的精神，加上中国传统士大夫的治国平天下的理想，两个东西结合起来，就构成中国现代知识分子特有的精神状态。这两种传统本来是有矛盾的，知识分子有一种独立的精神，他通过自己的职业尊严和知识尊严，可以不依靠国家政权的力量来实现自己的价值，像陈寅恪先生说的“独立之精神，自由之思想”；而士大夫的治国平天下是通过最高政权，通过皇权，忠于朝廷，达到权力，达到治理国家。两者之间相互有矛盾。但是在中国知识分子当中，它却是紧密结合的。中国知识分子总是很自觉地把自己价值的实现与国家政治的力量结合起来。明白了这一点，这就可以理解为什么中国现代知识分子都摆脱不了参与新的国家建设的热情，现代中国的几次政权变更新旧交替，都不缺乏大量的知识分子的支持与参与。

最典型的，我举个例子，熊十力先生。大家都知道，这是个高蹈的哲学家，向来是做隐士的，他一直在研究中国哲学。当1949年中华人民共和国成立，董必武把他请到北京去（熊十力是湖北人，和董必武是老乡），他就在北京给毛泽东和中央政府写了一封信，建议设立中国哲学研究所，培养研究生研讨国学，同时恢复三家民间书院：南京内学院，由吕徵主其事；恢复浙江智林图书馆，由马一浮主其事；恢复勉仁书院，由梁漱溟主持。这封信就是向最高领袖献计献策的。后来他又发表《论六经》，论证了《周官》、《春秋》等经书里有社会主义思想，证明我们中国古代就有社会主义思想，甚至他在一封给友人的信中说：予确信全世界反帝成功后，孔子六经之道当为尔时人类所急切需要，吾愿政府注意培养种子。他的意思是我们要继承传统，要把中国古代学问作为我们国家的意识形态，这样可以国泰民安。这个思路很有意思，也非常陈旧，毛泽东当然不会采用。但这个说明什么？像熊十力这么一个老知识分子，一旦到他认为自己可以发挥作用的时候，他就变成治国平天下的人。他认为按照他这个思路可以为中国社会主义建设做出贡献，他绝对不是反马克思主义，也不是反社会主义，而是希望能够把自己的学问用在国策的确立上，就是这样一种精神。其实不仅是熊十力先生，还有梁漱溟、冯友兰等中国现代知识分子当中的精英，都是在专业学术上达到最高层次的一批人，在这样一批知识分子身上，仍然是综合了士大夫和现代知识分子两种成分。这在当时的知识分子价值取向上是很典型的。

当现代社会发生转型，传统士大夫的经国济世的抱负无以施展、然

而又不仅仅满足于自己的民间岗位的时候，知识分子必然要在这中间开辟出一个渠道来发挥对社会对国家的责任与热情。这样一种发挥热情的价值取向，我把它称为"广场"。"广场"当然是个空间的象征，传统庙堂的对象是国君或者说统治者，那么，现代广场的对象是什么呢？当然是民众。广场里熙熙攘攘的都是老百姓。然后，广场需要英雄，需要能人，需要知识分子来告诉民众，告诉老百姓：什么是真理，什么是中国的出路。这样一个过程就是"启蒙"。广场与庙堂在价值取向上是联系在一起的。中国现代文学史上有一位很有成就的理论家冯雪峰曾经有一个说法。他说，知识分子实际上像一个门神。什么叫门神？门神是贴在大门上的，门开了他是站在庙堂的门口；门关了他就面对民众，成了民众的导师。这个比喻非常有意思。门神是贴在门上的，如果庙堂接纳他，他就在为国家服务的行列里；如果庙堂不需要他，门关掉了，他在门外面倒变成导师了。这当然是一个自嘲，但用来理解20世纪初士大夫阶级到知识分子形成的过程是很深刻的。我觉得中国士大夫阶级在转型为现代知识分子的初期阶段，通常就扮演了这样一个双重的角色。他一方面对着庙堂；一方面对着民间。这样一种双重身份对20世纪初的中国知识分子来说，感觉特别强烈，本来这个庙堂的门是永远开着的，读书人站在门口，经过科举考试，一级级考上去，最后可以做大官，学而优则仕。现在这个门突然关掉了，科举制度废除。这些知识分子，这些举人，这些读书人，被排斥在庙堂以外，就变成了一个民众的导师。

注释

〔1〕随便举个例子，最近广西师范大学推出一套《大学人文读本》，夏中义教授主编的，这套人文教材第一本是《人与自我》，第二本是《人与国家》，第三本是《人与世界》。他选的内容都很新，一直选到克林顿的演讲，但他的思路还是一个中国传统知识分子修身齐家治国平天下的思路，从这样一个逻辑推上去，人与个人什么关系，人与国家什么关系，人与世界什么关系。

二 现代知识分子与新文学运动

这里还有一个问题，中国20世纪文化跟中国古代文化的最大区别，就是一个世界性的问题，中国古代社会和古代文化是在一个自成一体的封闭体系里运作，士大夫的道统、学统、政统是完全融为一体的，是非常和谐的。可是到了现代社会，由于西方的介入，这样一个自成一体的东方社会运作机制被打破。知识分子从这个打破的裂缝里面走出去了，学到了西方的一套所谓现代化的东西，就是说，中国要向世界学习，要跟世界同步发展，那也就意味着必须要向西方学习，吸收甚至模仿他们的东西才行。

在这样一个现代化过程的发展中，我们原来的治国平天下的“道”被淘汰了，我们再去讲什么君君臣臣，跟这个现代化毫无关系。我们中国那么大，没有了原来的道统，中国人又没有恒定的宗教传统，不像西方社会整天变来变去，但上帝是不变的，中国原来讲究天不变道也不变，现在是明明白白变天了，再去拿什么东西作为民族凝聚力，来凝聚全民族的力量，使这个国家能够重新凝聚起来？这个问题，一百年来，一直是中国的知识分子所思考的问题。我们变来变去，好多次了，都是拿来各种各样来自西方的学术思想和社会实践，除了新儒家企图重返儒家传统以外，一般来说，中国的传统文化已经没有人谈了，日本的脱亚入欧获得成功就是一个极端的例子。整个现代中国要走向世界，成为一个现代性的中国，必须要从西方引进一个道统，来凝聚中国。我们可以看到，尽管20世纪流行的思想学术内涵不太一样，它们都是从西方引进的；其根源都是跟西方的现代化有关的。我们总是引进先进的，过去是英国法国，现在是美国，它的生产力最先进，文明程度最高，总是把这样一个标准作为我们未来发展的方向。而这个标准我们用一个概念来概括，就是所谓的“现代性”，也可以说是一个新道统吧。到现在还是这样。

那么，从追求、学习到整合、探索这样一套来自于西方的新道统，实际上也就成了这部分知识分子的专利。其实也不是他们的专利，只是因为在五四的时候，他们这批人是最早出国，用毛泽东的话说是“向西方国家寻找真理”，他们到国外，首先看到了西方先进国家是怎么一回事。他们也不见得都学好，就是一知半解，有的学点技术回来，有的学点制度回来，有的学点文化风俗回来，有的实在没有，就学点语言回来，他们又觉得这个东西是对中国的现代化有用的。这就成为当时知识分子有资格在广场上启蒙民众的一个资本。这种资本也可以称作是在营造一个新的道统。当然，很难说真的有一个什么新的道统，但是有关这

个新的道统的幻觉强烈地吸引着知识分子，大家都从西方抓一点东西来，都认为这个可以来教育民众。这是启蒙知识分子引以为骄傲的资本。

知识分子的启蒙自觉是在戊戌变法以后逐步建立起来的。19世纪末还是延续着庙堂的传统，比如康有为等人的公车上书，希望通过君权来实现治国平天下。戊戌变法失败以后，知识界就开始有了从士大夫到现代知识分子的转型自觉。康有为、梁启超等人都转向了对民众的思想文化教育。梁启超办了《新小说》，提出“今日欲改良群治，必自小说界革命始。欲新民，必自新小说始”〔2〕的口号，呼吁小说界革命，中国的现代文学某种意义上也是在这个时候开始的。当时，梁启超的目的非常清楚，他提倡小说界革命就是为了“新民”。康有为说得更加赤裸裸，他说：“仅识字之人，有不读经，无有不读小说者。故《六经》不能教，当以小说教之；正史不能入，当以小说入之；语录不能谕，当以小说谕之；律例不能治，当以小说治之。”〔3〕康有为说得非常具体，他们要传播新的思想，就要通过小说来完成。为什么不通过诗歌？因为诗歌比较艰深，小说是讲故事的，比较通俗。这个思潮以后就慢慢吸引了一大批知识分子从事通俗文学的创作。所以，我们现代文学其实起点是不高的。它不像什么唯美主义，一开始就把艺术搞得很崇高很神秘，中国的现代小说一开始就是通俗文学。“通俗文学”是我们今天的理解，那时候没有这个概念，因为小说和戏剧从来就是通俗的，他们就把它看成是一种向民众传播思想的教育的工具。

当时的士大夫，开始明显地意识到，他们对国家社会所负的责任，今后不能再指望国家了，他们要把力量放在对老百姓的教育上面，就是所谓“开民智”。当时最典型的就是严复的态度。严复原来也是参与维新的，但这时他认为：“民智不开，则守旧、维新，两无一可。”所以，他就说自己以后“惟以译书自课”〔4〕。严复后半辈子没有做过什么官，只做过几个大学的校长，还有就是在商务印书馆出版翻译著作，从靠朝廷俸禄转换为一个靠版税来生活的职业翻译家。用我们今天的话来说，从一个士大夫变成了一个现代知识分子。那么，知识分子不再有可能通过获得政治权力来实现自己的价值与梦想，他只有利用自己的民间岗位来发表自己的言论，表达他对治国平天下的热情。这个民间岗位，就不仅仅是一个职业的岗位。民间岗位有两层意义，一层是职业，一层是思想。知识分子的岗位跟一般的民间岗位是不一样的。比如，一个鞋匠，也有一个岗位，这个岗位就是为人家做好鞋。可是，知识分子的岗位通常既是一个谋生的手段，同时，他会超越自己的岗位，超越自己的职业，成为一种思想。教师是知识分子的岗位，一个教师在讲坛上讲课，除了传授知识以外，他讲的东西还有一种超越知识的能力，鼓励大家从

精神上去追求对人生的认识高度。一个报社的记者或者出版社的编辑，写新闻稿或者编书是他的职业岗位，但他通过他的工作，可以创造出一种精神财富，这种财富为全社会所有。知识分子的岗位是各种各样的，但有一个标志是它具有超越本职业的意义，他除了自己的职业以外，还能超越自己的职业，使之成为一种人文精神传播的渠道。

五四新文化运动实际上就是知识分子第一次在广场上操练，第一次通过自己的民间岗位的形式，而不是通过庙堂的形式，来履行一个现代知识分子的职责。你看，五四新文化运动是通过什么渠道？一个是北大的讲台；另外一个是杂志《新青年》；第三就是学生社团，如新潮社等。它是通过杂志、通过学校、通过民间团体，把知识分子的阵地——也就是岗位结合起来。陈独秀原来是一个革命家，他在辛亥革命的时候当过安徽省都督府的秘书长，是搞政治的，但到辛亥革命失败以后，他就认识到靠暴力、靠革命，不能成功。他就转向了思想文化启蒙。当时他在上海办了《青年杂志》（即《新青年》的前身）。《青年杂志》大概的情况有点像我们现在的青年思想杂志，里面有很多新的思想，比如反孔、反传统。但是在当时1915年，他在上海办这个杂志的时候，虽然有影响，但这个影响远远没有后来那么大。上海是个商业社会，这个杂志在文化市场上与许多杂志放在一起，除了它比较激进外也没有特殊的地位。可是这个杂志一旦到1917年进入北大以后，其地位和在社会上产生的影响就完全不一样了，它有了高等学府这么一个知识分子岗位，这两个岗位一结合以后，在全国的学术界、思想界都产生了巨大的影响，甚至改变了我们整个民族国家的主流语言、思维形态和文化心理。所以，这件事给当时的知识分子产生了极其重要的鼓舞，我们到今天为止，一讲到五四还津津乐道，觉得知识分子真的有过光辉的历史，就那么一本杂志，发表一些文章，居然会闹到那么大的一个局面。实际上，我觉得，这是因为那个时代整个广场上一片空白。这个“空白”有两个意思，一是还没有人那么做，第一个做的总是影响比较大；二是因为还是空白，所以国家统治者也没注意到怎么去控制它。当时的军阀政府只管自己争权夺利，注意力还没转到这个广场上面。新文化运动开辟以后，它就直接起到了一个跟民众发生关系的桥梁的作用。这样一个现代文化运动，实际上包含了现代知识分子的全部追求和全部梦想。

我刚才简单地介绍一下现代知识分子的转型和五四新文学运动。那么，我们所说的五四新文学运动，实际上已经不是通常说的学生爱国运动，而是整个知识分子在转型过程当中，必须要寻找到一个代表他形象、表达他声音的这么一种方式、一种渠道。这个方式和渠道恰好被陈独秀、胡适之、蔡元培他们找到，他们利用、创造了一个有学校、有杂志（我们今天说就是媒体）、再加上他们自身拥有的来自西方的思想学

术，这三个东西结合而构成的一个新的现代知识分子的岗位。这个岗位里面浸透了职业和精神两个方面。首先这些都是知识分子的职业，他们写书要换稿费，教书要拿薪水，杂志要投入市场运作，要赚钱赢利。但是，除了职业以外，它还有高于职业的这么一种精神能量。而这两者的结合就构成了现代知识分子的民间岗位。

注释

〔1〕随便举个例子，最近广西师范大学推出一套《大学人文读本》，夏中义教授主编的，这套人文教材第一本是《人与自我》，第二本是《人与国家》，第三本是《人与世界》。他选的内容都很新，一直选到克林顿的演讲，但他的思路还是一个中国传统知识分子修身齐家治国平天下的思路，从这样一个逻辑推上去，人与个人什么关系，人与国家什么关系，人与世界什么关系。

〔2〕梁启超《论小说与群治之关系》，载《新小说》第1号，1902年。

〔3〕康有为《日本书目志识语》，载《日本书目志》，大同译书局1897年。

〔4〕严复致张元济书，转引自《论严复与严译名著》，商务印书馆编辑部编，商务印书馆1982年，第13页。

三 周氏兄弟与西方精神源流

那么，我们接下来要讨论新文学思潮。我想以周氏兄弟的作品为代表，来讨论这个文学思潮的某些特征。为什么我们不讨论像陈独秀、胡适之这样一些更有名、更具有原创动力的知识分子作为了解这个运动思潮的代表？一个原因是我们讲的是新文学思潮而不是纯粹的思想文化运动，我们要限制在文学上讨论这个问题。当然陈独秀、胡适在文学理论和诗歌创作上也都自有他们的贡献，但从文学创作来说，周氏兄弟更有代表性。我一向以为，要研究一种创作思潮，不能只看他们的理论宣言，更重要的是读他们的创作，从这一思潮的最有代表性的审美倾向中来把握思潮的文学意义。周氏兄弟的文学创作及其审美倾向反映了五四新文学思潮的一个基本倾向和两种发展趋向。

周氏兄弟在五四前后的新文学开创时期的文学活动，有许多相近的地方。他们都是从章太炎那一路学术转向新文学，对旧的传统文化充满了批判的热情。对新文学他们又都是后起者，原先也不属于《新青年》文人集团的主角，但是一旦登上了文坛，立刻在创作上显示出新文学运动的真正实绩。鲁迅的小说和杂感，周作人的散文、新诗和文学理论，都是胡适陈独秀他们所不及的。胡适曾经说他们这一帮人在新文学初期“提倡有心，创作无力”〔5〕，但对周氏兄弟的创作成绩却是承认的。但是周氏兄弟的创作成就虽然很大，他们走的道路却是很不一样。不仅是创作的艺术风格不一样，而且在风格背后体现出两种完全不同，但又是同根同源、相辅相成的精神传统。这两种精神传统与五四新文学思潮中知识分子的两种价值取向又是联系在一起的。所以，我们通过阅读和研究周氏兄弟的作品，可以大致了解新文学思潮的趋向。

我刚才说了，20世纪以来，现代知识分子的“道”并没有真正形成，知识分子都是通过向西方学习，找来一种哲学、一种思想、或者一种学说，作为中国人的一个范本。比如，胡适就是把西方的自由主义传统和西方的民主制度看做是中国人努力的一个范本。其他人也是这样，他们习惯于把一个非常实际的目的与西方的某一种学说衔接起来，作为我们今天的指导方针。这样一来，急功近利的态度是必不可免的，有时为了引进和推广某种学说，免不了有些机会主义的态度。比如鲁迅说过的“拿来主义”：“因为祖上的阴功……得了一所大宅子，且不问他是骗来的，抢来的，或合法继承的，或是做了女婿换来的。那么，怎么办呢？我想，首先是不管三七二十一，‘拿来’！”〔6〕这是鲁迅说的，针对“闭关锁国”的保守政策和民族自大症，“拿来主义”是一帖有效的良药，但是从吸收西方文化营养的本身态度而言，是一种实用主义的态

度，适合我的就拿来，不适合我的就放弃，这仍然是一种急功近利。它不是从根本上来了解中西文化传统的特点及其结合的可能性，当然也不可能对中西文化作出理性的科学的研究，以及尝试其彼此的融合。

在这种情况下，鲁迅和周作人，当他们在接受西方文化的时候，都关注了非常深远的传统。尤其是周作人，他对于狂热吸收西方文化营养的思潮始终保持了清醒的头脑。他写过一篇文章叫《北大的支路》，他赞扬北大敢于做人家不做的事情，譬如开多种外语课程等，接下来他就说：

近年来大家喜欢谈什么东方文化与西方文化，我不知两者是不是根本上有这么些差异，也不知道西方文化是不是用简单的三两句话就包括得下的，但我总以为只根据英美一两国现状而立论的未免有点笼统，普通称为文明之源的希腊我想似乎不能不予以一瞥，况且他的文学哲学自有独特的价值，据臆见说来他的思想更有与中国很相接近的地方，总是值得萤雪十载去钻研他的，我可以担保。〔7〕

这段话我觉得他讲得非常之好，他后面还讲到了中国人应该注意印度文化、阿拉伯文化等等，有的学者认为这是对英美文化霸权的抵抗。〔8〕不过那个时候要说英美文化霸权还嫌早了一些，别说法国德国，就连日本文化对我们来说大约也算得上是一霸，当时霸权也有多元性，不像近几年的中国学术界，一些名流学者只会跟着几个美国教授瞎咋呼。但周作人对古希腊文化的研究是贯穿其一生的，因为他真切地认为，欧洲文化的源头在古希腊，要吸取西方文化营养首先就应该从根子上来研究和学习。有的研究者指出，周作人对中国文化深层的东西失望太多，于是希望从域外文明中多引进未有的东西，并导之以人道的精神。〔9〕这种从根本上了解西方文化的态度，在当时一些严肃的知识分子都意识到的，茅盾好像也说过类似的话，茅盾没有读过大学，也没有出过国，但是他懂一点英语的，他到商务印书馆工作后，就觉得自己的知识不够。当时他就决心要学西方文化，要从源头学起，从古希腊学起，茅盾早期还编写过古希腊神话的著作。〔10〕周作人一生都研究古希腊文化，到晚年80多岁了，还完成一部文学巨著《路吉阿诺斯对话集》的翻译，他说这是他最愉快的工作。其实路吉阿诺斯（Lukianos，又译作卢奇安）不是古希腊时代人，他是公元2世纪古罗马时期的叙利亚人，但他用希腊文写作，以讽刺的喜剧笔法改写希腊神话故事，对神明多有挖苦讽刺，比如其中有一篇是描写希腊爱神与希腊战神私通，结果却在床上被爱神的丈夫活捉，赤裸裸地绑在一起，变得很可笑。〔11〕我想周作人翻译这部他向往已久的著作，苦涩的脸上会时时露出微笑。周作人说这部对话集主要是“阐发神道命运之不足信，富贵权势之不足恃，而

归结于平凡生活最适宜”。[12]这其实也是周作人所坚持的人道主义的最本色的特点。

周作人多次翻译过希腊神话，他不喜欢基督教神话，不喜欢古罗马神话，独独对希腊神话情有独钟，但他又以同样的喜欢来翻译那部颠覆希腊神话的《对话集》，这也是一个很有意思的现象，说明周作人对古希腊文化充满了求知的兴趣和研究的态度，而不是狂热盲目的古典主义者。他对希腊文化的兴趣也是有选择的，比较偏重于理性的、民主的、求知的传统，我们也可以称其为雅典精神。雅典精神是古希腊的主流，很早就开始研究科学、民主、理性，进行学理的讨论。古希腊的哲学家都叫智者。他们往往关心的是比较抽象的形而上的问题，比如探讨宇宙的起源奥秘的问题。那么，这样一种绝对的求知精神，直接推动了科学的发展。周作人关于希腊精神写过许多文章，有的是翻译，有的是介绍，在一篇叫《希腊人的好学》的文章里，他特别讲了伟大的力学家阿基米德（Archimedes，公元前287—前212年）的故事，阿基米德发现许多力学原理，帮助自己的城邦击退了敌人的强兵进攻，三年后，城被敌人攻破，他正在地上画几何图形，敌兵来了，他急忙阻止敌人，不让他们破坏他画的图形，结果被敌人杀了。这个故事其实大家早已经知道了，科学家对自己的科学研究成果的热爱，超越了任何现实的利害，甚至生命，这就是一种知识分子的岗位至上的精神。周作人在文章里也特别地说：“好学亦不甚难，难在那样的超越利害，纯粹求知而非为实用。——其实，实用也何尝不是即在其中。”其实阿基米德发现的力学原理还是用在防守城池的战争中，但对科学家本人来说，他的兴趣似乎更在求知本身。所以，周作人最后说，这样的好学求知，不计其功，对于国家教育大政方针未必能有补救，但在个人，则不妨当作寂寞的路试着去走走。[13]我觉得这是非常有意思的话。在另一篇文章里，周作人把希腊精神归结为求知、求真、求美三条，[14]这三条加上《路吉阿诺斯对话集》里所表现的化神为凡人的思想，可以说，对周作人一生的学术思想产生过巨大的影响。

周作人终其一生，在寻找一个人类文化，或者说，西方文化的源头。我们看到，周作人的小品文，始终是非常平和、冲淡、学理化的，思想里有一种非常透彻、非常澄明的智慧，而且他从来没有什么长篇大论，都是对话或者小品，三言两语，表达智者的一种启示。这样一种雅典式的理性精神，后来也就变成了中国现代文学中的一种制约知识分子的倾向：坚守自己的民间岗位，探讨知识与学理，不迷信任何权威，尊重普通人的平凡欲望和世俗尊严，等等。我读过一本研究周作人翻译希腊文学的书，作者把周作人与这种希腊精神的关系分析得很贴切，他是这么说的：

（《路吉阿诺斯对话集》）写于早期基督教时期，跟文艺复兴以及之后的知识分子的对神的批判有所不同。卢奇安（即路吉阿诺斯）止于对神的质疑和后人对荷马史诗的在宗教意义上的迷信态度的批判，根本上说，有着将神话还原为艺术作品的作用。他并不像一些启蒙主义者那样暗中期望作神的取代者，作人类的精神导师。因而也没有试图在推倒神坛之后建立新的神坛。卢梭就是这一类启蒙主义者的代表。然而在疾虚妄的批判精神与叛逆精神一面，卢奇安跟后者是相通的。在这一点上，翻译家周作人亦是跟西方古代和现代知识分子神气相通。周作人自己一定没有意识到，启蒙主义已经浸透到他的每一条血管里，包括启蒙主义知识分子难以更换的人类精神导师的道袍。周作人与卢梭们的不同，或许在于他慢慢地不想做那一呼百应的神，只想做一个人。这恐怕主要得益于古希腊文学和古代日本文学。〔15〕

这位研究者用了一个词：慢慢地，来说明周作人从五四初期的启蒙主义者到后来是有一个发展变化过程，使他“慢慢地”与卢梭式的启蒙主义知识分子——也就是我说的广场的价值取向划分了界限，这个变化，也可以看做是古希腊的雅典精神和古代日本文学对他的潜移默化的影响。

从表面上看，鲁迅与周作人的个性的风格完全不一样。这些比较的话很多人都说过。鲁迅好像也没有专门谈论过古希腊的传统。但是，在追寻西方文化源头的意向上，研究者们似乎很少注意到鲁迅最早的一篇小说作品，在1903年的时候，鲁迅就发表了一篇小说《斯巴达之魂》。这篇作品有点像编译的，过去一般学者把它当作翻译作品，很少当作鲁迅的创作来研究。但是，至今为止，好像也没有人指出这部翻译作品所依据的原本。〔16〕鲁迅后来对自己的这部早期作品也抱以少见的羞涩态度〔17〕。20世纪初的中国知识分子常常是把翻译也当自己创作，那个时候不算剽窃的，因为它是表现了作者自己的一种选择和一种提倡。当时鲁迅在日本的时候，很多文章都是把人家东西编译过来的。如《摩罗诗力说》就是一个著名的例子。可是为什么对这篇小说却一定要强调它是翻译作品呢？至少，小说中所出现的神采飞扬、慷慨激昂的文言语言和民族主义的煽情，应该是鲁迅的创作中非常独特的一种现象。

那么，鲁迅为什么要选择这样一个《斯巴达之魂》来表达他的愿望？这也是鲁迅的第一部小说，他用文言文写的。如果大家有兴趣可以看一看，写得是激情昂扬，完全不像后来的冷峻的鲁迅。斯巴达是古希腊一个城邦，这个城邦的公民讲究尚武精神，都是非常狂热，他们为了一个理想，一个信念，一种国家主义的道德观，常常表现得热血沸腾、甘愿牺牲的。当时就有强大的波斯国来侵犯。斯巴达300壮士随国王出

去打仗，结果都战死了。其中有两个人，因为患眼病去治疗了，得以免死。他们俩人意见分歧，一个带着奴隶重返战场，结果也慷慨激昂地战死了。另一个不愿意去死，就回到家里，可是他妻子正在与情人约会，——据说斯巴达城邦法律规定女性可以自己找情人，也可以与情人生孩子，都是允许的。这大约是斯巴达的男人比较容易牺牲的缘故，但后来欧洲的女权主义者都把斯巴达的女性理想化了。这时，那位女权主义先驱者堵在家门口，不让丈夫进去，就说人家都死了，你回家来干嘛？这个人嗫嚅回答：我爱你呀。妻子听了就更加生气了：说你如果真的爱我，就赶快去死吧，否则我去死。于是那女人就用刀自己抹脖子自杀了。这个逃回来的丈夫羞愧之下又重返希腊军队，终于在一场击退波斯国的大战役中也牺牲了生命。但是，当希腊人正议论要给他立烈士碑的时候，他妻子原先那个情人出现了，他目睹情人以死激励丈夫的情景，就告诉了真相，于是希腊人立了他的妻子，这个叫做阿里司托戴莫斯（Aristotle，鲁迅译作亚里士多德）的人还是白死了。不过他也没有白死，许多历史著作都记载了这件事，他仍然名垂不朽。后来有个电影《斯巴达三百壮士》，内容有点不一样。但斯巴达精神一直流传，形成西方古希腊的另一个传统。虽然斯巴达是个小国，但斯巴达精神到今天为止还是被人传说，被人们记着。这种精神就是一种狂热的、偏执的、爱国的、自我牺牲的，为了一个理念、为了一个信念可以牺牲自己生命的精神。

我查了一些资料，发现关于斯巴达城邦及其精神的主要依据都是来自普鲁塔克（Plutarch，约公元46—120）《希腊罗马名人传》里的《吕库古传》（Lycurgus），吕库古是斯巴达律法的制定者，普鲁塔克很欣赏他，这个人是个铁腕人物，他在斯巴达取消货币，取消对外贸易，提倡朴素的生活，将男女分开来住，还办食堂集体吃饭等等，他推广原始的军事共产主义的道德原则，使城邦一度变得很强大。后来的学者公认柏拉图的《理想国》是受了斯巴达的影响。其实柏拉图和他的老师苏格拉底都是反对雅典城邦的民主体制，有贵族政治倾向，通常贵族政治与专制制度有相通的地方。至于鲁迅的《斯巴达之魂》的故事，主要依据是希罗多德的《历史》，这个主人公的名字叫阿里司托戴莫斯，有这么两段记载：

一段是说阿里司托戴莫斯回到家乡后受到非议和蔑视，以致没有一个斯巴达人愿意把火给他，没有一个人愿意和他说话，大家称他为“懦夫”，结果他在普拉塔伊阿的战斗中洗清了所蒙受的一切污名。〔18〕另一段记载是说：战后希腊人评功的时候，有人提出阿里司托戴莫斯虽然最勇敢，但是他是因为受到责难后，抱着一死的愿望去杀敌，所以他是离开了自己的岗位拼命厮杀，成就了伟大的功业。这不算最勇敢。于是

没有得到光荣的表扬。但历史学家希罗多德说，那是别人嫉妒他才这么说的。[19]但是很奇怪，所有的蓝本里都没有那个阿里司托戴莫斯的妻子，也没有那个在现场目睹的情人，不知是鲁迅编出来的，还是当时在日本有其他通俗小说作者编的。其实这个烈女并不可爱，情人更加可鄙，不像鲁迅一贯的风格。所以鲁迅后来读了感到脸红。

不过可以肯定，鲁迅对斯巴达精神是倾心喜欢的。鲁迅后来写的小说里一直有这种斯巴达精神的成分，比如《铸剑》，就是强调了最后与敌人同归于尽这样一种东西。这个精神，我觉得在中国知识分子的骨子里是有的。中国过去有武侠传统，有墨家传统，而且往往是知识分子继承这些东西，所谓“士为知己者死”，为了对朋友的承诺，宁愿牺牲自己，毫无眷恋。有人称为“儒侠”，既是儒，又是侠，平时饱读诗书，一旦国家有难，也能挺身而出，从汉代的张良，到清代的曾国藩，都有这种记载的。中国知识分子当时学习西方成为思潮，中西大交融，很多知识分子都眼花缭乱，一到西方觉得那么多东西，喜欢什么就拿什么。而鲁迅恰恰相反，在他的最初的“拿来主义”里面，恰恰找到了古希腊的源头，他从这样一种欧洲最古老的狂热的精神传统中，寻找了一种与中国传统相契合的东西。这也可以说是无意的，因为后来连鲁迅自己也把它掩盖起来，但是又仿佛是有意为之的，是一个潜在的、必然的、不能小视的思潮，这个思潮包括到后来中国的激进主义思潮，左翼思潮，一路发展下来。这种精神，其实也贯穿在新文化运动中的知识分子的追求、奋斗和可歌可泣的牺牲中，那是一种为了一个信念可以自我牺牲的、带有狂热的、偏执的东西。

西方的哲学、历史和政治史的研究者早已经把古希腊的雅典精神与斯巴达精神视为欧洲文化的两种源头。但在中国，似乎很少有人这么来理解西方文化的渊源。公开揭示出这一现象、并引起广泛注意的是顾准的遗著。顾准在研究古希腊政治制度的《僭主政治与民主》一文里专门指出：

我们说西欧民主渊源于希腊民主是对的，但是说希腊政治除民主潮流而外没有别的潮流就不对了。希腊政治史和希腊政治思想史一样有两大潮流汹涌其间：雅典民主的传统，和斯巴达“民主集体主义，集体英雄主义……”的传统。雅典民主是从原始王政经过寡头政体、僭主政体而发展起来的，斯巴达传统则始终停留在寡头政体的水平上。如果说雅典民主引起了世世代代民主主义者的仰慕，那么，必须承认，斯巴达精神也是后代人仰慕的对象。[20]

如果从中西文化交流的角度来看，在中国知识分子充满着追求现代性的意义的向西方攫取文化资源的过程中，同样会遭遇到两种传统的资

源。在古希腊的源头，所谓的雅典精神和斯巴达传统，在中国现代化过程中的对应性，某种意义上又可以看做是中国启蒙知识分子的广场意识与民间岗位意识的区分标志，也可以看做是保守主义思潮与激进主义思潮的区分标志。我想顾准在困厄中潜心研究这两种精神传统，也是从中国的现实出发的。它们虽然来自于西方，但是都跟当时处于时代主流的新文学思潮中的知识分子处境、追求倾向密切相关，跟他们自身的文化素养与教育传统也是密切相关，所以它们就很容易也很快地传播到中国来，与中国知识分子的实践结合成如此密不可分的关系。

虽然，周氏兄弟都是从中国文化传统熏陶中走出来的，可是他们的思想的出发点，他们所接受的西方文化，都与西方文化中最古老的精神渊源相关。所以，在这两位作家身上，能比较深刻地、比较集中地反映了中西文化在他们身上的结合，而不是那种捡到篮里就是菜的“拿来主义”。他们都是超越了现实的制约，超越了时间与空间，在最根本处挖掘中西文化的源泉的相通之处。这样一种从根本上学习西方文化的精神，即使到今天也是很少的。我们今天许多作家自称学习西方文学，只是随心所欲地读几本翻译的卡夫卡（Franz Kafka,1883—1924）、纳博科夫（Vladimir Nabokov,1899—1977）、博尔赫斯（Jorge Luis Borges,1899—1986）的书，就可以做导师了。但是，谁拿起一本柏拉图（Plato，公元前427—前347）或者亚里士多德（Aristotle，公元前384年—前322年）的书，或者古希腊悲剧，真要从源头开始学起呢？这是很困难的事。而像周作人，他是学了古希腊文去读希腊语的书的。所以，从这个意义上说，他们所创造、所实践的两种学习西方文化的精神，到今天仍然值得我们尊敬和深思。

注释

〔5〕胡适《中国文艺复兴运动》，收《胡适讲演集》（中册），台湾胡适纪念馆编印，1978年修订版，第385页。

〔6〕鲁迅《拿来主义》，收《鲁迅全集》第6卷，人民文学出版社1981年，第39页。

〔7〕周作人《北大的支路》，收《苦竹杂记》，岳麓书社1987年，第212—213页。

〔8〕王友贵《翻译家周作人》，四川人民出版社2001年，第202页。

〔9〕参见孙郁《鲁迅与周作人》，河北人民出版社1997年，第314页。

〔10〕茅盾《我走过的道路·商务印书馆编译所》，有这样记载：“在当时，大家有这样的想法：既要借鉴于西洋，就必须穷本溯源，不能尝一脔而辄止。我从前治中国文学，就曾穷本溯源一番过来，现在既把线装书束之高阁了，转而借鉴于欧洲，自当从希腊、罗马开始，横贯十九世

纪，直到‘世纪末’。……这就是我当时从事于希腊神话、北欧神话之研究的原因……”（人民文学出版社1981年，第150页）

〔11〕《路吉阿诺斯对话集》（上），周作人译，中国对外翻译出版公司2003年，第45—46页。本书又名《卢奇安对话集》，人民文学出版社1991年出版。

〔12〕周作人《愉快的工作》，收陈子善编《知堂集外文·四九年以后》，岳麓书社1988年，第597页。

〔13〕周作人《希腊人的好学》，收《瓜豆集》，岳麓书社1989年，第88、89页。

〔14〕周作人《希腊之余光》，收《苦口甘口》，止庵校订“周作人自编文集”系列，河北教育出版社2002年。

〔15〕王友贵《翻译家周作人》，第273—274页。

〔16〕《鲁迅全集》第7卷收入了《斯巴达之魂》，但没有注明本文是根据何种原本翻译的。日本学者山田敬三的《鲁迅世界》一书中讲到《斯巴达之魂》，指出该书“出典不明。但文中的‘愿汝持盾而归来，不然则乘盾而归来’的句子，与《新民丛报》第十三号第五页的‘愿汝携楯而归来不然则乘楯而归来’（《斯巴达小志》）极其酷似。照理说应同出一典。”（山东人民出版社1983年，第74页，注14）但真正的出处仍然没有揭示。而这文中所引的这句话，出自普鲁塔克《斯巴达妇女的言论》，收其《道德论集》，见裔昭印《古希腊的妇女——文化视域中的研究》转注，商务印书馆2001年，第179页。

〔17〕鲁迅在《集外集·序言》里承认这篇小说是他在编杂文集《坟》时自己故意删除的。因为：“我记得自己那时的化学和历史的程度并没有这样高，所以大概总是从什么地方偷来的，不过后来无论怎么记，也再也记不起它们的老家；而且我那时初学日文，文法并未了然，就急于看书，看书并不很懂，就急于翻译，所以那内容也就可疑得很。而且文章又多么古怪，尤其是那一篇《斯巴达之魂》，现在看起来，自己也不免耳朵发热。”（《鲁迅全集》第7卷，人民文学出版社1981年，第4页）

〔18〕希罗多德《历史》下册，王以铸译，商务印书馆1959年，第557页。

〔19〕同上，第655页。

〔20〕顾准《顾准文集》，贵州人民出版社1994年，第256页。

第三讲 现代知识分子觉醒期的呐喊：《狂人日记》

鲁迅为什么要写《狂人日记》
吃人意象的演变
《狂人日记》的先锋性

一 鲁迅为什么要写《狂人日记》

鲁迅的短篇小说《狂人日记》，现在通常认为是中国新文学的第一篇白话小说，它发表在《新青年》第4卷第5号，发表时间是1918年5月20日。写作时间略为早些，作者在小说开始的文言部分后注明日期“七年四月二日”，也就是1918年4月2日，小说末尾注明了1918年4月，大致的日期就在这个范围。但是在鲁迅日记里查不到具体记载。鲁迅记日记很奇怪，什么时候逛街买书，什么时候收到别人的信，甚至别人的信是几号寄出的，都记得清清楚楚，可是关于写作的情况却常常不记。

不过关于《狂人日记》的创作起因，鲁迅还是讲得比较多的。鲁迅在这之前没有写过白话小说，却写过漂亮的文言小说，他早年在日本留学时期拜章太炎先生为师，文体上受太炎先生的古文的影响，喜欢用一些冷僻的古字，如《文化偏至论》、《摩罗诗力说》等论文，还有早年写的《斯巴达之魂》和翻译的域外小说，都是极有个性的文言，朗朗上口，神采飞扬。鲁迅最初也不是很热心参与新文学运动，在《〈呐喊〉自序》里他写了自己是怎样被卷入新文化运动的。当时鲁迅是在教育部工作，作为一个心气很高的知识分子，但又是一个级别不高的政府教育部门官员，他在自己的工作岗位上感到无所作为，麻痹自己痛苦的方法，就是埋头抄录自己所喜好的古碑，——这也是一种很清高的文人爱好。但有一阵子，他的朋友、参加《新青年》编辑工作的钱玄同先生去看他，见他百无聊赖地抄写古碑消遣寂寞，就劝他为《新青年》杂志写文章，为此鲁迅就写下了一段推己及人的论述：

我懂得他的意思了，他们正办《新青年》，然而那时仿佛不特没有人来赞同，并且也还没有人来反对，我想，他们许是感到寂寞了……〔1〕

明明是鲁迅自己感到寂寞，他却用自己所感的情绪来理解《新青年》的同仁。鲁迅在写上这段话的前面，有一段回忆他在东京办《新生》杂志失败的经验。其实，几个想入非非的年轻人想办杂志又缺少资金，失败是难免的，很多文学青年都遇到过这种遭遇，但对鲁迅来说，这次失败的经验似乎刺激特别大，他说：

我感到未尝经验的无聊，是自此以后的事。我当初是不知其所以然的；后来想，凡有一人的主张，得了赞和，是促其前进的，得了反对，是促其奋斗的，独有叫喊于生人中，而生人并无反应，既非赞同，也无反对，如置身毫无边际的荒原，无可措手的了，这是怎样的悲哀呵，我于是以我所感到者为寂寞。〔2〕

这段话里鲁迅表述了自己对《新生》事件的心理感受的三个阶段：

第一个阶段是当初“不知其所以然”，第二个阶段是“后来……以我所感到者为寂寞”，第三个阶段是再以后“感到未尝经验的无聊”。我把这点特别提出来，是为了说明鲁迅对办《新生》失败的经验是在不断回味反思过程中逐渐加入了他的人生经验的认识，而越来越加重了经验的分量。这回他又一次回味了自己办《新生》失败的经验，并把它涂抹到《新青年》的早期的况景之上，所以他不知不觉地用了“寂寞”这个词来描述这种况景。由于这种经验的沿袭，鲁迅在潜意识里不但把《新青年》看做是当初他办《新生》的理想的一种继续，甚至对其所必然会遭遇的失败的结果也预先考虑进去了。然后当他再次意识到“未尝经验的无聊”时，我们就能理解他与钱玄同的一段对话了：

“假如一间铁屋子，是绝无窗户而万难破毁的，里面有许多熟睡的人们，不久都要闷死了，然而是从昏睡入死灭，并不感到就死的悲哀。现在你大嚷起来，惊起了较为清醒的几个人，使这不幸的少数者来受无可挽救的临终的苦楚，你倒以为对得起他们么？”

“然而几个人既然起来，你不能说决没有毁坏这铁屋的希望。”

是的，我虽然自有我的确信，然而说到希望，却是不能抹杀的，因为希望是在于将来，决不能以我之必无的证明，来折服了他之所谓可有，于是我终于答应他也做文章了，这便是最初的一篇《狂人日记》。从此以后，便一发而不可收……〔3〕

鲁迅虽然被钱玄同说服而答应为《新青年》写文章，却没有被说服放弃自己所以为“必无”的悲观，他对自己的经验使用了“确信”、“必无”等词而对钱玄同的乐观主义的斗争精神只使用了“所谓可有”四字，语气的坚定程度是完全不同的。他只是愿意通过写作实践来克服内心深处的“无聊”之感，期待“希望”或许会成功。这就决定了鲁迅的参加《新青年》的战斗呐喊在思想情绪上与《新青年》同仁是不同质的，他的深刻的悲观主义的怀疑精神与《新青年》同仁们的乐观主义的战斗精神也是不同质的。

追根溯源的话，鲁迅对中国现实环境的悲观与怀疑精神当然不仅仅来自办《新生》的失败经验，他有更加丰富的思想基础和世界性的现代思潮作为背景。他在《文化偏至论》里有一句名言：“掊物质而张灵明，任个人而排众数。”〔4〕所谓“掊物质而张灵明”，就是我们要破除对物质文明的迷信，转而弘扬精神力量；“任个人而排众数”，就是对于大多数的庸常之辈的意见，我们要排斥掉，力去陈腐，转而强调天才，强调自己的力量。这是鲁迅在辛亥革命前那段时期的思想，以前的学界都认为这是鲁迅思想低潮的时候，就是说，反映了鲁迅思想的某种局限，现在有些青年学者对此有不同的解释〔5〕。我以为鲁迅早期的这一

论断是与他从早期西方批判资本主义民主体制的现代主义思潮中获得的部分信息有关，它恰恰是从中国近代民主思想主流的对立面出发的，而不是随大流的时髦言论。辛亥革命推翻满清帝制，不就是要引进西方现代民主体制？民主也就是“众数”的诎义，而不是少数精英分子说了算。五四新文化运动两面旗帜“德先生”和“赛先生”，也就是民主和科学，民主是指众数，科学就是物质文明。当五四新文学运动兴起，陈独秀高举“民主”与“科学”旗帜的时候，很多人都认识到中国一定要反对君权，反对个人的明君贤臣，提倡大多数人的民主；一定要反对传统的精神文明，强调科学、强调物质，这是时代所认同的思想主潮。鲁迅的思想自然也有与主潮相通的地方，否则就不会积极参与建设这一时代共名。但是他又是带着自己很深的怀疑精神参与进来，他在早期论文里有许多很有意思的论断都与时代主潮逆反而行，譬如当时政客杨度提倡用“金铁主义”来救国，所谓“金”是指黄金，就是把经济搞上去，“铁”是指黑铁，即武器，把军事搞好，靠黄金黑铁就能建立世界的霸权。这话大约就是在今天也还是有人爱听的，但鲁迅认为这些东西是不能真正救中国的，关键还是需要“立人”。需要树立怎样的人？那就是强调人的精神力量。他说：“人既发扬踔厉矣，则邦国亦以兴起。奚事抱枝拾叶，徒金铁国会立宪之云乎？”对于西方国家的民主体制的价值如何，他也是怀疑的，第一是这种“民主”能不能在中国实现？第二是就是实现了“民主”能不能救中国？鲁迅对此都有自己的看法。他会说：“古之临民者，一独夫也；由今之道，且顿变而为千万无赖之尤，民不堪命矣，于兴国究何与焉。”〔6〕

这样的怀疑精神，即使在五四时期也没有从鲁迅头脑里完全消除，更不可能由钱玄同先生的一个充满激情的比喻而完全克服。怀疑里面包含了彻骨凉意的深刻，是鲁迅之所以为鲁迅的鲜明特点。他没有像陈独秀、胡适之这帮人这么乐观，觉得我们振臂一呼，民众响应，社会就改变了。鲁迅是很怀疑的，他明确地说过，“我决不是一个振臂一呼应者云集的英雄。”〔7〕但恰恰是在这种怀疑当中，鲁迅就表现出一种独立的思想家的深度。《狂人日记》所产生的一种很高的精神境界，我觉得是一个双刃之剑。当五四新文学运动以一种人道主义的、现代文明的力量在批判传统礼教的时候，《狂人日记》的出现，尖锐地发挥两边的杀伤力。一方面，他是站在五四新文学立场上揭露这个吃人的社会、吃人的历史及礼教下的中国人心之黑暗；但反过来，他对五四时期知识分子所张扬的人道主义、人性至上、现代文明，也表示了深刻的怀疑。这就是我们要讲的关键所在。

注释

〔1〕《鲁迅全集》第1卷，人民文学出版社1981年，第419页。

〔2〕《鲁迅全集》第1卷，第417页。

〔3〕《鲁迅全集》第1卷，第419页。

〔4〕鲁迅《文化偏至论》，《鲁迅全集》第1卷，第46页。

〔5〕譬如郜元宝的《鲁迅六讲》（上海三联书店2000年）里把鲁迅前期所表述的思想解释为一种“心学”的传统，是相当有见地的。关于我的论点请参考拙文《王国维鲁迅比较论——本世纪初西方现代思潮在中国的影响》，收论文集《鸡鸣风雨》（上海学林出版社1994年）和自选集《新文学传统和当代立场》（山东教育出版社1999年）。

〔6〕鲁迅《文化偏至论》，收《鲁迅全集》第1卷，第46页。

〔7〕鲁迅《〈呐喊〉自序》，收《鲁迅全集》第1卷，第417—418页。

二 吃人意象的演变

（一）吃人问题的提出——历史上的吃人传统（题叙、第1—3段）

《狂人日记》前面有一段文言文的题叙，说明这本狂人日记的事实来源，这是用非常写实的手法来写的。说有两兄弟，是作者的中学时代同学，他听说其中有一个生病了，有一次回乡时特地绕道去探望，碰到病人的哥哥，哥哥就说，我弟弟过去确实生过病，现在已经好了，“赴某地候补矣”。就是说，那个狂人曾经有一度疯狂，现在病愈了，他就去做官，又重新融入到这个正常人的社会，也就是又融入到这个吃人者的社会。所以，大家可以看到，鲁迅一开始已经给这个狂人制定了一个很不妙的结局。别看你今天很深刻，明天你一旦恢复理性了，你就“候补”去了。这里，他把一个人的觉醒看成是一场疯狂，由于一场病，他才觉悟到某些真理，但这个东西很快就被抹平了。就像鲁迅后来写的吕纬甫、魏连殳、涓生等人物，差不多都是这样一个结局。《在酒楼上》吕纬甫有一段著名的比喻：他像苍蝇那样飞了一圈又飞到了原来的点上〔8〕。鲁迅的怀疑精神和悲观主义使他在处理狂人这样的知识分子的结局时表现得非常老辣，这与五四时期知识分子的自信与乐观态度是很不同的。

《狂人日记》里用两套文本，一套文言文，一套白话文，文言文是代表了现实世界的声音，而白话文则是代表了一个狂人的内心世界的声音。这两个不同的文本，反映了两种语言空间，也就是新旧文化的对照。它前面的序言是用文言文，非常流畅，但一进入狂人语言就是很欧化的语言了。这也是一种暗示：我们正常的生活当中，语言是非常流畅的，就是一般的文言文，这个文言文谁都能够读；只有当狂人感受到另外一种问题，进入到另外一个思想空间了，他才会进入一个欧化的现代的特殊语境。这个语境被一般世俗认为是狂人狂语。

接下去我们读正文，狂人留下的日记应该是互不连贯的，鲁迅介绍说：“语颇错杂无伦次，又多荒唐之言；亦不著月日，惟墨色字体不一，知非一时所书。间亦有略具联络者，今撮录一篇……”但是鲁迅作为整理者是将其中有内在逻辑的篇什缀连起来，组成了一个完整的狂人的内心世界，所以我们读到的是鲁迅整理过的狂人日记，而不是原始的狂人日记。这样的话，这个被整理过的日记里，其“狂人狂言”已经寄寓了整理者的心声，它虽然是无意识的产物，但作为整理者的鲁迅却在里面寄托了明确的意图。虽然鲁迅假托是“供医家研究”，其实各界都有可能从中了悟某种人生的信息。

这个信息的主题词就是“吃人”。整理者鲁迅是具有清醒的目的来做

这份材料的，所以这13段日记，虽然篇内所记语无伦次，而每篇之间的连接相当有序，其表现外部世界的故事逻辑是完整的，表现内心世界是充分而丰富的。第一段就描写狂人发作精神病时的状况：

今天晚上，很好的月光。

我不见他，已是三十多年；今天见了，精神分外爽快。才知道以前的三十多年，全是发昏；然而须十分小心。不然，那赵家的狗，何以看我两眼呢？

我怕得有理。

这段话是一个神经病者的胡言乱语。但胡言乱语里面是很有意思的。那个狂人那天看见月亮光很亮，开始脑子出毛病了。然而他说，“我不见他，已是三十多年”。我们假定这个狂人是三十多岁，就是说，这个狂人三十年来一直处于一个昏暗的世界，而今天他看到了月光，一种感受使他觉悟了，看到另外一个空间了。因为看到了月光，他精神爽快（实际上精神病变得兴奋了），然后他说，原来以前的三十多年都在发昏。这里的“发昏”既可以暗示环境的黑暗也可以暗示主观的麻木不仁，实际上，就好像是鲁迅说的那个铁屋子里面人都在昏睡，谁都不知道什么时候会死去，可是到了一天，也就是钱玄同说的，你唤醒一个人，也许有了毁坏这铁屋子的希望。于是，那天，他被唤醒了，唤醒他的是月光，他开始了拆铁屋的行动。这故事仿佛是鲁迅在思索和回答钱玄同与他讨论的问题，答案暂时还是没有的。

关于月光的意象，日本学者伊藤虎丸曾经作过比较有意思的研究，他指出鲁迅在狂人的日记里完全没有涉及狂人是如何成狂的过程和原因，而只是将主人公的开始“发狂”作为小说的开端，而作为发狂的契机的“月亮”，则象征着某种超越性的东西。这就是说，主人公是遭遇了某种超越性的东西才引起了“认识主体脱离了赋予它的现实（包括自身在内）”〔9〕，因此，月光在小说里具有某种象征的意义。小说在第二段马上就说“今天全没月光”，再以后就变得“黑漆漆的，不知是日是夜”了，暗示了狂人越来越恐怖的心理世界。那么这“超越性的东西”是象征了什么呢？这当然是一个可以讨论的问题，我想如果结合时代风气的话，应该是暗示启蒙主义者所获得的来自西方的新的思想武器。把启蒙称作“光”是很普遍的意象。古希腊柏拉图（Plato，公元前427—前347）说过一个“山洞人”的寓言，山洞里的囚徒都是昏睡无助的，根本看不到外面世界的真相，要把他们松绑和拉出山洞面对阳光，他们也会感到很痛苦。这山洞里的囚徒和洞外举着火光的人，就成了启蒙与被启蒙的关系〔10〕。这个关系转化为《圣经》的故事，就是“上帝说：‘要有光’，就有了光。”（《旧约·创世纪》第一章）那就是说，启蒙是从光开

始的。在这里，鲁迅用的是月光，月光照亮了狂人，使狂人由此而觉悟，然后他就精神爽快，“爽快”实际上就是发精神病了。就是说，这两套话语，它是套在一起的，现实意义上他发疯了，精神意义上他是被启蒙了，他觉醒了，他也成了启蒙者。

也有人曾经说，鲁迅这个故事里包含了他的老师章太炎的故事。因为章太炎早期有过癫痫，所以人家称章太炎“章疯子”。章太炎曾经说过，世人都说我是疯子，我就承认自己是疯子，我就是这个时代的疯子。〔11〕章太炎先生是个无所畏惧的革命学者，他说话有点大义凛然的。鲁迅是章太炎的学生，对章太炎一直是很尊敬，到临终前不久，还写了最后一篇文章《因太炎先生而想起的二三事》。所以，有的学者就考据说，《狂人日记》里的狂人的原型就有章太炎的影子，敢于对这个传统的社会进行决裂的这么一个状态〔12〕。

但是，如果这样，这个精神病者应该是一个英雄，一个启蒙主义者。我们通常认为，一个人真理在握，他就有资格教育别人，启蒙主义者就是大众的教师。但是，鲁迅笔下的这个狂人恰恰不是这样的人，他是因为觉悟了而害怕。如果不觉悟，昏昏沉沉和大家混在一起，你吃我，我吃你，谁都以为很正常；可是，他一旦觉悟了，看清了自己周围的环境的真相，他就为自己的处境感到恐怖和害怕。这里又是一个悖论，我们把觉悟者等于启蒙者，可是这位觉悟者又是跟恐惧心理联系在一起。恐惧使他与自己的环境血肉与共地联系起来，而不是一个事不关己的外来和尚，可以高高在上地弘扬佛法，气壮如牛。而狂人只是这批罪孽深重的凡人中的一个，所以当他发现赵家的狗看了他两眼时，他就说“我怕得有理”。

为什么说“怕得有理”？鲁迅对自己的处境有一种非常经验化的理解。他曾经有一次说：

中国的筵席上有一种“醉虾”，虾越鲜活，吃的人便越高兴，越畅快。我就是做这醉虾的帮手，弄清了老实而不幸的青年的脑子和弄敏了他的感觉，使他万一遭灾时来尝加倍的苦痛……〔13〕

作为启蒙者其实就是最初的觉醒者，如果他真实地感受当时的处境，也同样会对这样一种现实处境抱着恐惧心理。虽然五四时期新文化的主要领导者都是很乐观的，但鲁迅却不是这样，他的小说常常给读者带来与那个时代的思想主潮不一致的情感导向。他后来创作短篇小说《药》，就是从《狂人日记》的故事中生发开去的另一段插曲，由于顾虑到《新青年》的主将们是不主张消极的，不惜用曲笔在悲凉的革命先烈的墓上加了一个花圈，结果是减弱了现实主义的艺术力度。他自己说他并不愿意将自以为苦的寂寞，再传染给正做着好梦的青年。但既然是

梦就迟早会醒的，所以，他一直对于启蒙的教育，对于唤起民众，对于自己写那种深刻的文章，都怀有一种难以克制的困惑与矛盾。他害怕把人家唤醒以后，让人徒然感到走投无路的痛苦。我想，这种痛苦首先是鲁迅自己的痛苦，他作为一个先知先觉者，对于社会的弊病和自己在这个社会当中的处境，是非常清楚的。正因为清楚，他感到了绝望的痛苦。他在创作里都将这种痛苦折射到他所描写的对象身上，他笔下的主人公经常是处于深刻的痛苦、绝望和忏悔之中。《狂人日记》里，他通过狂人这样一个先觉者、一个启蒙者对自己处境的恐惧（比害怕更深一层的心理），把他所有清醒和狂热的心理都表现出来。

第一段日记就是一个引子，紧接着第二段开始，狂人开始对恐惧的探究。这种研究当然也是病态的，他要探究邻居为什么要恨他？于是就找到了以前对古久先生的一本陈年流水簿子踹了一脚什么的，那是狂人在找原因。第三节开始直奔主题，把吃人的问题提出来了。原来最大的恐惧就是“吃人”。

第三段开始狂人就说：

晚上总是睡不着。凡事须得研究，才会明白。

他们——也有给知县打枷过的，也有给绅士掌过嘴的，也有衙役占了他妻子的，也有老子娘被债主逼死的；他们那时候的脸色，全没有昨天这么怕，也没有这么凶。

鲁迅深谙医学上的被迫害狂的心理特点，一下子就把狂人与环境之间的象征性的病象冲突凸现出来，狂人所划定的吃人行列里，没有特指的某个吃人者（即妖魔化的“坏人”），不是后来学者们分析的丁举人鲁四老爷们，而是那些“给知县打枷过的”，“给绅士掌过嘴的”，“给衙役占了他妻子的”，“老子娘被债主逼死的”，都是受苦受害的被统治阶级，这些人也不都是传统意义上的“坏人”，狂人说他们原来的脸色没有那么怕，也没有那么凶，就是说他们没有吃人的时候，也是很平常的人。这里有一个很复杂的问题：所谓吃人者是无意识的社会角色，它需要人去扮演或者充当，而不是某些人的固定的社会身份和阶级本性。不是某些人而是所有的人都可以去扮演和充当这个社会角色，也不是所有时间和空间都需要扮演这个角色，而是在一个特定的时间和空间下人会转换成吃人者，就仿佛是演员上台表演，他在台上可能是妖魔鬼怪吃人生番，但一下台卸妆后就跟平常人一样，吃人是一种社会环境，人人都有份。这涉及到群众暴力的问题。鲁迅以前说过一句“任个人而排众数”的话，这“众数”就是群众。鲁迅为什么要主张排斥众数？他不相信这个东西，在长时间的专制社会里，被压迫被奴役的群众表面上是沉默的，但就像一头沉默的巨大的野兽，其内在的世界里始终隐藏着一种极

其盲目的破坏力量，也可以说是一种暴力倾向。西方马克思主义在研究德国法西斯的时候把这个问题解释为“法西斯主义群众心理学”，法西斯主义的产生是具有一个广泛的群众基础的[14]。这种情况在中国也是存在的[15]。鲁迅对这种群众暴力非常警惕，他的文章一再提到这种东西。他在《狂人日记》就明确提出来：作为一个先驱，一个狂人，他首先面对的恰恰就是他周围的这一些群众。而这些群众对他的叛逆行为不了解，首先就成为吃人者。

那么为什么这样？狂人还要找原因，在后面一段里面他找到了历史的原因：

凡事总须研究，才会明白。古来时常吃人，我也还记得，可是不甚清楚。我翻开历史一查，这历史没有年代，歪歪斜斜的每叶上都写着“仁义道德”几个字。我横竖睡不着，仔细看了半夜，才从字缝里看出字来，满本都写着两个字是“吃人”！

这是《狂人日记》里被人广为引证的一段语录，为什么普普通通的人都会犯了这个吃人的嫌疑？鲁迅把它上升到历史上去找原因。他往上推，推到几千年来的中国历史传统，以证明中国人尚是食人的民族[16]。后来狂人还把春秋时期发生在齐国的易牙蒸子的故事年代往上推至桀纣时代，当然是因为狂人的缘故，但我想很可能是鲁迅故意让他犯的一个错误，桀纣并非同一个时代的人，这里不过是借喻为一般暴君，但时代往前推到了夏商之间，显然是为了将中国文明与吃人历史并置起来，同时又将吃人传统延续到清末的徐锡麟的被杀惨相，几乎锁定了全部的中国历史。所以我对鲁迅后来说的“意在暴露家族制度和礼教的弊害”[17]之说始终不能得以圆满印象，因为在狂人所描绘的吃人意象里内涵要广阔深远得多。狂人读的是没有年代的历史，“吃人”两个字是深藏在历史之中，而满页的“仁义道德”只是遮蔽历史真相的表象，它属于历史的一个组成部分，与历史的吃人实质互为表里。因此，与其说是礼教吃人还不如说是中国历史是一部吃人的历史。鲁迅作品里充满了辩证的概念，他把“仁义道德”和“吃人”作为一个对立的范畴结合在一起。这就是我们的历史，这就是我们的道德史。

鲁迅在中国历史上证明“吃人”与后来所漫布开来的所谓“礼教吃人”的主题是不在一个层次上的理解。前一个理解具有延伸性，因为“历史吃人”的概念中，历史本身不会吃人，只是说明在中国吃人现象是有传统的；而“礼教吃人”在这里只是被理解为：历史上那些吃人肉者，经常是表面上很讲究“仁义道德”，并不是说仁义道德本身“吃人”，所以这部小说的文本引申不出后来颇为流行的“吃人的礼教”的说法。但是有位老秀才吴虞读了《狂人日记》，立刻写了一篇响应文章《吃人与礼

教》，他从历史中找出了齐桓公、汉高祖、臧洪和张巡的例子，那些吃人者有的是霸主，有的是皇帝，还有就是忠臣烈士了。吴虞把礼教与吃人具体地联系起来，举例来说明，中国人的吃人行为是由封建道德观念（礼教）导致的，这里最不能容忍的是唐代的张巡，安史之乱他坚守睢阳城，城中无食，他杀了自己的爱妾，分给士兵们吃，士兵都不忍，他说："诸公为国家戮力守城，一心无二。巡不能自割肌肤以啖将士，岂可惜此妇人！"〔18〕于是城中风行杀了女人来吃，吃完了又吃老人和孩子，一共吃了二三万人口，结果还是城破人亡，那些被吃掉的人都成了冤死鬼。但是由于这个吃人行为被落实在忠君爱国的大道理上，也就成了值得歌颂的行为了。历史书上对张巡这个吃人魔鬼一直当做英雄来歌颂，文天祥的《正气歌》里就有"为张睢阳齿，为颜常山舌"的名句。为什么？就是因为在中国的历史教育里，所谓的忠君爱国等名节都重重地压在个人之上，仿佛为了国家或者统治者利益这个大目标，就可以轻易牺牲人的生命，个人的生命轻如灰尘微不足道。这当然不完全是礼教的问题，而是国家的意识形态漠视个人生命和权利的问题。谁也不会否认人吃人是绝灭人性的兽性的表现，但是一旦被笼罩了爱国主义的外衣似乎就合法化了，譬如岳武穆的《满江红》里就有"壮志饥餐胡虏肉，笑谈渴饮匈奴血"的豪言壮语，现在教科书里还在当作爱国主义教材，这不是爱国吃人不犯法的证据吗？所以，吴虞老先生在文章里大声疾呼："到了如今，我们应该觉悟：我们不是为君主而生的！不是为圣贤而生的！也不是为纲常礼教而生的！"〔19〕我觉得这几句话是说到要害上了，"吃人"看起来是狂人的象征性语言，仔细想起来却是与中国历史上的传统观念联系在一起的，在今天仍是有一定市场。

注释

〔8〕《在酒楼上》吕纬甫的原话是："我在少年时，看见蜂子或蝇子停在一个地方，给什么来一吓，即刻飞去了，但是飞了一个小圈子，便又回来停在原地点，便以为这实在很可笑，也可怜。可不料现在我自己也飞回来了，不过绕了一点小圈子。"收《鲁迅全集》第2卷，人民文学出版社1981年，第27页。

〔9〕伊藤虎丸《〈狂人日记〉——"狂人"康复的记录》，王保祥译，收《国外鲁迅研究论集》，乐黛云编，北京大学出版社1981年，第473页。其中打引号的话是伊藤转引自丸山真男的《日本的思想》。

〔10〕柏拉图《理想国》第7卷，郭斌和、张竹明译，商务印书馆1986年，第272页。

〔11〕章太炎先生在《东京留学生欢迎会演说辞》里这样说："大概为人在世，被他人说个疯颠，断然不肯承认，……独有兄弟却承认我是疯

颠，我是有神经病，而且听见说我疯颠，说我有神经病的话，倒反格外高兴。为什么缘故呢？大凡非常可怪的议论，不是神经病人，断不能想，就能想也不敢说。说了以后，遇着艰难困苦的时候，不是神经病人，断不能百折不回，孤意已行。所以古来有大学问成大事业的，必得有神经病，才能做到。”收《章太炎的白话文》，陈平原编，贵州教育出版社2001年，第111页。

〔12〕我读过的论著中有陈鸣树先生的《鲁迅小说论稿》举过章太炎的例子，上海文艺出版社1981年，第26—27页。

〔13〕鲁迅《答有恒先生》，《鲁迅全集》第3卷，人民文学出版社1981年，第454页。

〔14〕奥地利医生、马克思主义者威尔海姆·赖希在《法西斯主义群众心理学》（张峰译）一书里详细探讨了法西斯主义在欧洲的群众基础。他以大量的资料让人信服地认识到：“法西斯主义”不是一个希特勒或一个墨索里尼的行为，而是群众的非理性性格结构的表现。《第三修订增补版序言》，重庆出版社1990年，第11页。

〔15〕上世纪60年代的“文革”时代，红卫兵就像发疯一样地大搞阶级斗争，在这种场合谁如果说一句不合时宜的话，当场就可能被活活揍死。当时社会上出现红卫兵抄家、打砸抢、很多知识分子被批斗、被迫害、被整死等血腥事件，我们后来清算这些罪恶行为时都含糊地推到“四人帮”的极左路线上，其实从“四人帮”到普通人被迫害之间有许多层次。其中有一个层次就是解放以后历来被推崇为宝贝的“群众专政”。什么叫“群众专政”？就是对一个够不上犯罪判刑的、或者已经服刑后出狱的人，仍然剥夺了他的公民权，给他带个政治“帽子”，然后把他放到群众当中去，任何一个老百姓都可以骂你，都可以打你。在家里，有邻居甚至于家里人监督，到马路上，任何一个行人都可以管教。这样的话，这个人就变成走投无路，时时刻刻都处于毫无法律保护的迫害之中，用这个办法来进行所谓的“改造”。实际上，这种群众专政的背后是一种从湖南农民运动时期遗留下来的群众暴力传统。

〔16〕鲁迅在一封通信里谈创作《狂人日记》起因时说：“后以偶阅《通鉴》，乃悟中国人尚是食人民族，因成此篇。此种发见，关系亦甚大，而知者尚寥寥也。”见1918年8月20日致许寿裳信，收《鲁迅全集》第11卷，人民文学出版社1981年，第353页。

〔17〕鲁迅《〈中国新文学大系小说二集〉序》，收《鲁迅全集》第6卷，人民文学出版社1981年，第239页。

〔18〕此处来自吴虞《吃人与礼教》中转引《旧唐书·忠义传》里的话。原载《新青年》第6卷6号，现据《吴虞集》，四川人民出版社1985

年，第170页。
〔19〕《吴虞集》，第171页。

（二）吃人问题的深化——现实遭遇的吃人威胁（第4—10段）

《狂人日记》到第三篇的时候，狂人所研究的吃人问题还是与他本身无关的。他发现的只是历史上的吃人传统，并为之感到恐惧而已。但是我们要注意到这个问题提出的背景，鲁迅指出中国历史上有“吃人”传统，吴虞进而指出传统道德观念（礼教）是吃人的，这在五四的反传统的时代氛围下是可以得到社会认可的，我们可以把这些口号看做是时代的一种“共名”。可是随着故事的发展，狂人对吃人问题的研究也一点点深入下去了，狂人与现实环境的冲突变得尖锐起来——他终于发现在他周围也聚集了一批吃人者，正在密谋要吃人，而这次被吃的对象就是他本人。

从故事表面来看这是一个典型的被迫害狂的心理病例，狂人的周围所发生的事件过程是非常真实的，如果我们用第三人称来改写这个故事，可以很具体地写出狂人的生活状况：一天，大哥请医生去给狂人诊脉开方，狂人怀疑医生是吃人者一方派来的，他从医生与大哥的对话中发现他大哥也参与了吃人者一伙。于是，问题一下子变得严重起来。狂人因为自身生命安全受到威胁而万分紧张：吃人不再是遥远的历史里所暗示的故事，竟是现实中正在发生着的罪恶！

从狂人表述出来的文本里，我们能感觉到在他的周围似乎有一个阴谋吃人的集团：大哥是主要人物，他是家长，象征着家族的权力，而医生何先生与仆人陈老五则是文武两个帮凶，其他模模糊糊的群众都是看客或者也参与其间的人。但是在狂人不甚清晰的意识里，大哥毕竟还是自己兄弟，是胁从者，他认为在这些人的背后还有着一伙更大的阴谋吃人集团，狂人在日记里屡屡用“他们”这个词来称呼这个集团。由此他意识到一个非常恐怖的环境，他们隐蔽在日常的现实生活中，无处不在，无时不在，但又不能确切地知道，他们到底是哪些人？狂人作为一个战士的姿态在这一部分里充分展现出来，这是一个战士与一群蒙面人的作战，他仔细研究了对方的各种战法，都是通过他与大哥的较量中逐步归纳起来的：

第一是从历史上科学上找到吃人的合法依据：“他们的祖师李时珍做的‘本草什么’上，明明写着人肉可以煎吃；他还能说自己不吃人么？”“既然可以‘易子而食’，便什么都易得，什么人都吃得。”也就是“从来如此”的东西就是合法的意思，这是“吃人合法论”的老谱。但这里鲁迅又故意强调了狂人所犯的一个知识性错误，李时珍在《本草纲目》里对唐代的一本《本草拾遗》里记载的用人肉治痨病表示了异议，

但狂人却误以为李时珍是提倡吃人肉的，用错误的理解来确认历史与科学上的传统，间接地暗示了这传统本身就不可靠。

第二是用无形的威胁来逼迫对方自己消灭自己。“我晓得他们的方法，直捷杀了，是不肯的，而且也不敢，怕有祸祟。所以他们大家连络，布满了罗网，逼我自戕。……他们没有杀人的罪名，又偿了心愿，自然都欢天喜地的发出一种呜呜咽咽的笑声”。这是“杀人不见血”的做法，把对方逼迫寻了短见，还要给对方加上个罪名：“经不起考验。”刽子手的手上一点血腥也没有。

第三是把对方宣布为非正常范畴的人：“我又懂得一件他们的巧妙了。他们岂但不肯改，而且早已布置；预备下一个疯子的名目罩上我。将来吃了，不但太平无事，怕还会有人见情。”下面，狂人举了一个狼子村佃户吃恶人的例子，“恶人”就等同于“疯子”，即非正常范畴的人，可以不受到正常人所需要的法律和道义的保护。这当然也是“老谱”。

鲁迅与形形色色的鬼蜮作战，一向重视研究对方的搞阴谋的手法，并随时公开揭露“捣鬼心术”。狂人的战术也是鲁迅的战术，他所归纳的对手们的捣鬼手段，正是统治集团对人民实行专制、钳制对手的基本手法，鲁迅称之为“老谱”。我们从历史上各种法西斯式的统治中都可以找到这些“老谱”的阴影。以德国法西斯迫害犹太人为例：先是从人种理论上强调民族有优劣之分，劣等民族就应该消灭的，即为“吃人合法论”。然后用各种残酷的政策手段和意识形态的宣传，来摧毁犹太人的自信心和安全感，以致许多人都被逼疯吓傻，或者自绝于世。——天才思想家本雅明就是这样被迫害致死的。最后就凶残面目毕露，宣布犹太人为不正常的族群，于是就大开杀戒，公开吃人肉了。

鲁迅的深刻处往往表现在这里，他有时候为了揭露所谓正人君子的阴险手法时忍不住要用文学词汇来强化效果，如“吃人”就是一个强化效果的修辞，这些夸张的修辞背后却包含了代代世袭的血腥的故事。但是鲁迅的深刻并非是狂人的深刻，狂人胡言乱语的深刻里仍然包藏着一种天真和软弱，那就是他对他的大哥的认识始终是模糊的，不忍心给以充分的揭露，他对大哥加入吃人者的行列感到不可解释，他不明白：大哥吃人“是历来惯了，不以为非呢？还是丧了良心，明知故犯呢？”所以他采取的对策是委婉的“劝转”，于是就有了长篇的劝说。

第十段是这部分的高潮，也是狂人惟一的一次主动出击。但是在他出击以前是经过了长期的思想斗争，第六段的两行字，可以看做是狂人内心挣扎和思想斗争的痛苦表现。第七段他下了决心要去“劝转”大哥，但是第八段又做了一个梦，经历了一次激烈的自我辩论：从“忽然来了一个人……”开始，到“我直跳起来，张开眼，这人便不见了。全身出了

一大片汗”。无疑是一场梦，梦中那个二十左右的年轻人，相貌是不很看得清楚，我以为是狂人自己的又一个自我，他代表着狂人头脑里的传统理性在起作用，企图说服他，不要与大哥摊牌。但是在梦里他仍然战胜了自己的理性，所谓“从来如此，便对么”？

为了说服大哥，他引用了达尔文（Charles R.Darwin,1809—1882）的进化观点和尼采（Friedrich W.Nietzsche,1844—1900）的超人学说，他把人要吃人看做是动物进化过程中残留着的原始性，就是说，人是从动物遗传过来的，所以身上还保留了动物的本性。他运用了尼采的一个观点：从动物进化到人，然后到超人（superman，德语Übermenschen，超人就是真人，鲁迅用的是真人，有一种翻译就是超人），是人类进化的全过程。人是动物和超人的一个中间物。这个中间物，既有人性的一面，也有兽性的一面。用进化论来理解，人为什么有魔鬼性？就是因为人本来就是从动物过来的，动物本来是要吃人的，人本来也吃人的，这个野蛮的本性还留在人身上，这是人没有办法把它取消掉的，只有慢慢进化，进化到未来“真”的人、即完美的人，那个时候，他才可能达到一个不吃人的纯洁的状态。有没有这个状态还不知道，进化论其实也有点乌托邦。

但是狂人的出击没有成功，大哥也没有接受他的“劝转”，第十段的最后狂人笔下又出现了这样一段描写：

那一伙人，都被陈老五赶走了。大哥也不知那里去了。陈老五劝我回到屋子里去。屋里面全是黑沉沉的。横梁和椽子都在头上发抖；抖了一会，就大起来，堆在我身上。

万分沉重，动弹不得；他的意思是要我死。我晓得他的沉重是假的，便挣扎出来，出了一身汗。

这分明是梦的感觉和梦里的情景，还是一场噩梦，以此往上读，才可明白狂人与大哥的谈话本身也是梦的一部分，节奏上颤颤抖抖，情节上恍恍惚惚，显然不是狂人在现实中的故事。从这么两个梦境的安排中，我们不仅能够了解狂人在发病中精神十分紧张，而且了解到狂人在现实世界里与周围环境的冲突根本没有发生。一部《狂人日记》所记载的只是狂人的心理史。

这阶段的最后一个问题是关于狂人的“劝转”。过去研究者对这个问题有过讨论〔20〕，大致是因为预设了狂人是反帝反封建的坚强斗士的理念，所以对于他采取的“劝转”的斗争手法颇为不容。在我的理解中，狂人与历史环境的对立本身是通过他的病症来表现的，他的坚决与彻底的态度都是与他对历史环境的恐惧联系在一起的，狂人是被迫害狂而非迫害狂，不具有对他人的攻击性，他的联想与发作都是由他对外界的恐

惧引起，所以，他想用“劝转”的方式来妥协他与环境的冲突是顺理成章的，但同时还包含了狂人的另一种心理，当他在幻觉里已经意识到大哥归入了吃人一伙时，他是不能也不想承认这一点。除了亲人之间的感情使他不愿意面对这一事实以外，我觉得还隐藏了另外一个因素，狂人不能不顾忌到，他与大哥是亲兄弟，他不敢面对的是他“是吃人的人的兄弟”，在血缘里他也保留了吃人者同样的遗传因子。而“劝转”也许是他企图改变这一事实的惟一的方法，但是他失败了。

注释

〔20〕关于狂人的“劝转”，学术界在1970年代末有过讨论。吴中杰、高云认为鲁迅当时思想认识上有和平进化的弱点，这是产生劝转情节的基础。魏泽黎也提出《狂人日记》是以进化论为武器对封建社会进行批判的。见《1913—1983鲁迅研究学术论著资料汇编》第5册，中国文联出版公司1989年，第651页。

（三）吃人问题的反思——对人性黑暗的批判（第11—13段）

这是《狂人日记》的最后三段，有点急转直下的味道，情节一下子就有了转折。狂人原来不敢直接面对大哥吃人的幻觉，潜意识里他害怕的正是面对自己也吃过人这个情结。但在他企图“劝转”大哥的梦被破碎以后，他终于面对了这个想象中的“事实”：从大哥吃人联想到妹妹的死，又联想到母亲也可能是赞成吃人的，为什么呢？因为中国历史上向来提倡孝道，孝道有一条就是当父母生病的时候，子女可以割自己身上的肉给父母吃，治父母的病。既然孝道在提倡这样一种“割股”，那么，父母也理所当然地认为吃人是可以的。这个狂人进一步乱想，想到他的妹妹在五岁的时候就死去了。死去以后，他母亲还在哭，可是哥哥却说不要哭，哥哥肯定是把妹妹的肉和在菜里给大家吃掉了。读到这里，是不是感到有点恶心了？可是还有更加恶心的事实紧接着出现：那么，你狂人自己吃过吗？按照这个故事的逻辑推到最后，狂人终于发现，“我”也吃过人，虽然是在无意之中，但未必没有吃过人。等到他想到这里的时候，整个小说就进入到最后的高潮，那是在第12段。他非常痛苦，连说话的语言也都不通顺。中国原来的传统白话文没有这种语言，如反复“未必”这个词，拗口兮兮的：

四千年来时时吃人的地方，今天才明白，我也在其中混了多年；大哥正管着家务，妹子恰恰死了，他未必不和在饭菜里，暗暗给我们吃。

我……未必无意之中，不吃了我妹子的几片肉，现在也轮到我自己，

每个人在无意有意当中都在吃别人的肉，可是每个人也有自己充当被吃的义务。这个社会是一个人不断吃人的社会，现在轮到“我”了：

有了四千年吃人履历的我，当初虽然不知道，现在明白，难见真的人！

这个“真的人”指的是尼采所谓的“超人”。就是说，人看猴子，猴子一定是很丑陋的，人跟猴子在一起时自我感觉一定很好，因为人要比猴子漂亮和聪明；但他说，如果人不改掉吃人的野蛮性，那么未来“真的人”，看我们这些人时就像现在的人看猴子一样，我们其实也是很丑陋的。所以他就说：“有了四千年吃人履历的我，当初虽然不知道，现在明白，难见真的人。”他很羞愧，不能见未来的人。最后第13段，只记录了他的一句非常著名的话：没有吃过人的孩子，或者还有？救救孩子……

这个狂人终于从他身上发现了一种难以摆脱的原罪。就是说，吃人不是他要吃，也不是出于他的本性，而是历史遗传给他的一种动物本性。首先是他身上有这种吃人的遗传因子，然后他在无意当中也吃过人。在这个前提下，他就想，现在的孩子因为还小，他们可能还没有吃过人，但并不是说他们身上没有吃人因子，还是有的，只是还没有发生，没有成为既成事实。所以，他说："没有吃过人的孩子，或者还有？"然后说"救救孩子"。为什么我这么强调？因为我们过去在讨论"救救孩子"的时候，都是把孩子看成弱势群体，似乎是需要我们保护，保护孩子不让封建礼教吃掉。可是鲁迅不是这个意思。鲁迅是说，我们的孩子也有吃人的可能性，我们要救救孩子，就从"我"做起，开始反省这个吃人的罪恶，然后唤起大家的反省，我们的未来不要再重蹈我们的覆辙。鲁迅在这里涉及到一个很深的问题，所谓"人的忏悔"。〔21〕

鲁迅那个思想跟当时的时代共名不太一样。我在前面说过，鲁迅的思想与时代共名有相通的地方，他也接受了时代共名，比如反封建、反专制、批判礼教吃人等等，他的小说也是从这个起点开始的。可是，当小说的情节按照他自己的思想逻辑一步步推向深入的时候，就穿越了，或者说，穿透了时代的共名。所谓"共名"是指一种时代的主题，它可以涵盖一个时代全民族的精神走向。五四运动的时代里，反帝反封建、个性解放、人道主义、爱国主义等等，这些问题是全民族都遵守的，谁不遵守，就是保守派、反动派。这种能够笼住全民族的精神走向，并且可以用二元对立的方法作为识别标志的时代主题，我们称它为"共名"。共名对知识分子的思考问题既是一种推动，也是一种制约。那么，如何来理解一个好作家与时代共名的关系？我觉得这里有双重的含义。通常来说，一个伟大作家，他是不会回避时代主题的；不仅不回避，他要包容、穿透这个时代主题，使自己的思想超越这个时代的共名。我觉得鲁迅就是这样的伟大作家。《狂人日记》是非常典型的。鲁迅是从承认这个时代共名开始的，慢慢深下去，就变成了另外一个主题，甚至是相反的主题。俄罗斯思想家车尔尼雪夫斯基（Nikolay G.Chernyshevsky,1828—1889）讨论托尔斯泰（Leo Tolstoy,1828—1910）的创作特色时，就分析托尔斯泰的"心灵的辩证法"。托尔斯泰写《安娜·卡列尼娜》，一开始说："幸福的家庭都是相似的；不幸的家庭各有各的不幸"，然后说，"奥布浪斯基家里，一切都混乱了。"（周扬译文）他开始时是指责这种不幸的、混乱的家庭，安娜·卡列尼娜是去哥哥奥布浪斯基家里做和事佬，维护家庭的，但她从这里出发，慢慢就变了，最后，安娜·卡列尼娜本人变成了一个家庭制度的叛逆者。托尔斯泰抓住了安娜这样一种心灵的变化过程。车尔尼雪夫斯基曾经把托尔斯泰的这一种艺术手法称为"心灵的辩证法"，他能够抓住一种感情向另一种感情、一种思想向

另一种思想的戏剧性的变化。托尔斯泰的才华不仅仅表现为他善于描写心理过程的结果，而是关心过程本身，关心那种难以琢磨的内心生活现象，把人的心理世界从一个极端展示到另一个极端。[22]我们再来看鲁迅。鲁迅写狂人，一开始他是认识到中国历史上有吃人的传统，“仁义道德”和“吃人”是同一范畴的两面。“仁义道德”表面上是维护人性，实际上它是压抑人性的，所谓“存天理，去人欲”，就是要压制人欲来维护天理，维护一个规范，一个道德。这是礼教的核心思想。鲁迅把这样一个思想跟“吃人”现象等同起来，很明显这是保护人、维护人的利益的人道主义思想。可是，鲁迅慢慢深入下去，到最后，他发现什么？是人自己吃人的，不仅是统治阶级吃人，被统治阶级也吃人，隔壁邻居、哥哥、最后轮到自己也吃人。就是说，他最后发现，没有一个人逃脱了吃人的命运。从遗传角度来说，从动物进化中还保留了这么一个遗传的因子，每个人身上都有黑暗的一面，兽的本性的遗留，也就是我们通常说的兽性。

我觉得，这是一个很了不起的想法，也是一个很恐怖的想法。开始狂人说“我怕得有理”，只是怕赵家的狗，狗是要咬人的；然后是怕人；最后他是怕自己，怕内心深处的野兽本性。这样一种恐惧，如果大家认真地去思考，就会觉得这是一个非常严肃的问题，属于“人的忏悔”的范畴。这样的命题在中国历史上是没有的，中国儒家有反省的传统，所谓“三省吾身”。其实反省是非常理性化的思维活动，是对错误的承认和改进。而“忏悔”与反省是不一样的概念。“忏悔”两个字是从佛教里过来的，在西方还有更大的基督教背景，基督教的前提就是忏悔。忏什么悔？一种无法弥补的损失的罪恶。忏悔，是指由于你的过失，做错了一件不能挽回的事情。忏悔里面不仅是有悔过有反省，还有一种无以挽救的痛苦。鲁迅最典型的忏悔文章是《伤逝》，涓生说：

我愿意真有所谓鬼魂，真有所谓地狱，那么，即使在孽风怒吼之中，我也将寻觅子君，当面说出我的悔恨和悲哀，祈求她的饶恕；否则，地狱的毒焰将围绕我，猛烈地烧尽我的悔恨和悲哀。[23]

这就是忏悔。鲁迅这个人对痛苦的感受非常敏感。人如果意识到自己有吃人的本性，而且已经吃过了，想吐也吐不出来，要洗也洗不干净，这叫忏悔，是对人性之罪无以挽回的痛苦。

鲁迅就这么第一个提出了一个严峻的问题。

这是在五四时代，是人文主义高扬的时代。人道主义和个性解放是那个时代的主题，那个时代的共名。思想上提倡个性解放，文学上高唱“人的文学”。鲁迅的弟弟周作人，本来没什么名气，后来他写了一篇文章《人的文学》，强调“人的文学”要维护人性的权利，一切反人性的

文学都是要打倒的，他强调人的文学是欧洲的文学、人道主义的文学。周作人由此名声大振，成为五四时期的著名理论家。《人的文学》的中心思想就是要维护人性，他宣传人是完美的，人是至高无上的思想。这是我们最愿意听的。但是，鲁迅恰恰就在那个时代唱了反调，他说的是什么？人的身上有着吃人的遗传，人性有着野蛮的因子。这些思想观念，我想当时读这部小说的人肯定是无法感觉的。这就是鲁迅对这个时代共名的一种穿透，他包容了这个时代，又超越了这个时代。但在很长时间里，这样一种超越时代的思想是无法被时代所接受的，所以社会就停留在第一个层次上，也就是吴老先生说的“礼教吃人”的层次上，接受了《狂人日记》。

那么，鲁迅这种超越时代的感受是从哪里来的？而这个问题恰恰是跟19世纪末20世纪初的现代主义思潮有联系的。西方人文主义思潮的出现是在欧洲文艺复兴。那个时候，人是从无知状态一下子觉醒过来，人突然感受到自己的一种力量。这个力量主要是通过古希腊的出土文物认识到的。当时主要发掘两种文物，一种就是古希腊文的文献。因为中世纪把古希腊文化全部湮没，由于出土文物使人们惊讶地发现，原来古希腊的文化那么灿烂，古希腊的哲学、数学、物理学、化学、医学、光学、天文学，什么都奠定了基础。后来有一个学者就说，文艺复兴以后的近代科学，在古希腊已经注意到了。〔24〕如此辉煌的追求真理的传统，一下子点燃了欧洲人的觉悟，后来出现了像哥白尼、伽利略、布鲁诺等科学家，这些人为了真理，不惜自己烧死，不惜上宗教法庭。这个精神就是从古希腊传统传下来的，我们可以把它概括为“求知”或者“爱智”的传统。另外一个就是艺术和美的传统。当时发掘了很多古希腊雕塑，像维纳斯、阿波罗这种雕塑，虽然这些雕塑都是断头断胳膊的，但是它给人整体的感觉是非常美丽。你看，像维纳斯，你很难再去给它装胳膊，它就是一个整体的美丽的东西。那么这样一种美好的东西唤起了人们对美的一种自豪，原来我们人是那么美的。中世纪的时候，把人都看成是有罪的，都是从天国罚下来的，身体里面是邪恶的。《圣经》里一开始就是因为亚当夏娃吃了一个苹果，看见上帝来了，感到自己赤身裸体很难看，就用树枝把自己遮起来，上帝就发现他们心中有鬼，把他们罚下去了。宗教告诉你，人体是很脏的、很羞愧的。但古希腊这种健康的、崇尚本体、自然的美好的东西就一下子点燃了人对自我的一种自信，只有美的人，才是好的人。所以，欧洲就出现了人是至高无上的这么一种精神。

这个思潮虽然是一种人文主义的哲学思潮，但对欧洲工业革命以后的经济发展产生了巨大的影响，它慢慢地就成为一种社会科学基础。那个时候的人是最风光的时候。科学上，牛顿定律已经探索了宇宙运行规

律，以为人已经能够掌握了宇宙；社会上，英国工业革命使资本主义生产力突飞猛进，使人们充满了信心，资本主义生产关系以及法国大革命产生的自由、平等、博爱、人权等观念，这样一些东西完全适合当时的生产力发展。那个时候，人们觉得社会矛盾，比如劳资矛盾、失业问题啊，都是局部的矛盾。社会制度已经确定下来了，资本主义的民主制度是最理想的制度。对于自我，由于这样一个从美引申到对于自我的肯定，就觉得人是最完美的，人是至高无上的，人可以代替上帝。

到了20世纪初，或更早一点，在19世纪后期，人们这个圆满的理想都开始动摇了。19世纪中叶以后，马克思主义形成。马克思主义与社会主义运动，揭露了资本主义制度是个不合理的东西，是一个矛盾百出的社会制度，于是资本主义社会制度的神话被打破。接下来是爱因斯坦（Albert Ein-stein,1879—1955）用相对论证伪了牛顿（Isaac Newton,1643—1727）的定律，强调人对天体的认识还很遥远，很多问题都没有解决。这么，人对宇宙的既定概念被动摇了。再下面出现了弗洛伊德（Sigmund Freud,1856—1939），弗洛伊德认为除了意识以外，还有无意识支配着人的行为，无意识就是说明人本身还有很多阴暗的充满犯罪欲望的东西，人有非理性，有自己不可控制的地方。这样一来，人对自我的信心也被打破，原来人文主义所宣扬的“人是上帝”的概念动摇了。人对自然、对国家、对社会、对自我，都失去了绝对的控制权。所以，从文艺复兴时期的莎士比亚一直到19世纪的欧洲文学，像雨果，都是高唱人性赞歌，对人是充满了自信，对社会也是有信心的。但是到了20世纪，卡夫卡（Franz Kafka,1883—1924）、乔伊斯（James Joyce,1882—1941）出现了，人就变成了甲虫，整个现代主义运动，包括萨特（Jean-PaulSartre,1905—1980）、加缪（Albert Camus,1913—1960）的作品里，人都有了问题，为什么出现这个问题？就是对人的信念动摇了。

我们再回过来看鲁迅的《狂人日记》。这个小说发表于1918年，整个时代正是卡夫卡他们写作的时代，现代主义风行的时代。鲁迅在对人的认识方面，他所达到的深度与当时的世界人文思潮是接轨的，与世界现代主义文学思潮是同步的。比鲁迅的作品晚得多，英国诺贝尔文学奖的得主威廉·戈尔丁（William Golding,1911—1993）写过一部小说《蝇王》（Lord of the Flies）。我们把鲁迅的《狂人日记》跟《蝇王》对比一下，《蝇王》写的就是一个忏悔的问题、人性黑暗的问题、群众暴力的问题，一个虚假神话迷惑了所有的人。《蝇王》后来为此获得诺贝尔奖。可是，你仔细想一想，《蝇王》里所有的主题，鲁迅的《狂人日记》里都包含了。中国现代文学之所以了不起，就是它以鲁迅的《狂人日记》为标志，它不仅在语言上是一种根本变化，而且在思想内容所达

到的深度上，它也远远在一般的作品之上。

注释

〔21〕关于“人的忏悔”，请参考拙文《中国新文学发展中的忏悔意识》，载《上海文学》1986年第2期，收《中国新文学整体观》（上海文艺出版社1987年）或《陈思和自选集》（广西师范大学出版社1997年）。

〔22〕车尔尼雪夫斯基《〈童年〉和〈少年〉、〈列·尼·托尔斯泰伯爵战争小说集〉》，收《俄国作家批评家论列夫·托尔斯泰》，中国社会科学出版社，1982年，第32页。

〔23〕《鲁迅全集》第2卷，第130页。

〔24〕沃尔夫《十六、十七世纪科学、技术和哲学史》，周昌忠等译，商务印书馆1981年。沃氏明确地指出：“新时代所承担的许多任务，古代人大都早已注意过了，只是在中世纪遭到漠视。因此，新时代也不得不几乎就是接着古代人继续把这些任务搞下去。”上册第10页。

三 《狂人日记》的先锋性

在中国，先锋文学是一个外来的概念，它除了专指某些西方现代主义文学思潮以外，还包含了新潮、前卫、具有探索性的艺术特质。这个词是在上世纪80年代才流行开来，最初是用来形容朦胧诗的美学特征，1985年前后，转向小说形式的探索与创新。所谓“先锋精神”，意味着以前卫的姿态探索存在的可能性以及与之相关的艺术的可能性，它以不避极端的态度对文学的共名状态形成强烈的冲击。五四时期没有用这个词来形容文学思潮的前卫性，但在今天，我们对鲁迅为代表的新文学运动重新审视的话，指出它的先锋性不仅十分恰当，也有利于把握它与当时文学环境之间的关系。当然，宏观地论述新文学运动的先锋性不是我们这门课的任务，但鲁迅的《狂人日记》作为新文学的代表作，我们从这部作品的先锋特质中，大致也能看到新文学运动的这一特色。

在关于吃人问题的探讨中，我们看到鲁迅笔下所呈现的反叛性基本上是延续了《文化偏至论》、《摩罗诗力说》的现代反叛思潮的传统，从达尔文、尼采一路而来，达、尼二氏都是西方基督教社会的叛逆，从科学、从人文两个方面全面地颠覆了基督教文明的超稳定性，而《狂人日记》几乎出自本能地把这一反叛思想融入本民族传统文明的颠覆因素，不仅颠覆了“仁义道德”的传统意识形态，也颠覆了“人之初，性本善”的儒家人性论的基本信条，进而对五四时期弥漫于思想领域的来自西方的人道主义、人性论思潮也进行了质疑。这是与西方在20世纪初所兴起的先锋文学思潮的锋芒所向基本保持了一致性。狂人在“劝转”大哥的梦想失败以后基本上绝望了，他感到恐惧的是吃人的野蛮特质不但渗透于四千年的历史，而且也弥漫于当下的社会日常生活，更甚于此的还深深根植于人性本身，连他自己也未必没有吃过人。这才是狂人感悟问题的真正彻底性，彻底得让你无路可走，失去了立足之地。这不是清末谴责小说那样只是在社会的某一层面上揭露出生活的黑暗和怪异，而是对整个的社会生活、人生意义的合理性都提出了质疑。这种彻底性正是西方现代主义小说的先锋性的重要特征之一。我们在卡夫卡的小说里根本无法找到现代人的出路究竟在哪里，它是对人的生存处境根本上提出了怀疑。这是雨果（Victor Hugo,1802—1885）与波德莱尔（Charles Baudelaire,1821—1867）之间的根本差异，也是巴尔扎克（Honoré de Balzac,1799—1850）与卡夫卡之间的根本差异。

一个从资本主义社会的巨大矛盾中诞生的现代主义者无法像他的文学前辈那样，或者在浪漫主义的理想中，或者是在未来的现实世界中寻求安身立命之地，时间和空间都没有给他们提供安置理想的地方，他们

只能将所有的绝望凝聚在自己身体内部，让它转化出一种怪异的能量，更加无助、无信心地依靠自己。这就是先锋文学在艺术上总是更加贴近对自己生命的能量的寻求，企图从自己生命能量中挖掘出更大的潜力的原因之一。在这个意义上理解《狂人日记》的先锋性，那么，仅仅把它理解作彻底反封建的意义是太不够了，它的忧愤和绝望确实要深广得多，同时与旧社会的战斗力也要强大得多。

先锋文学为了表示它对现实环境的彻底决裂和反传统精神，往往在语言形态和艺术形式上也夸大了与传统之间的巨大裂缝，它通过扩大这种人为的裂缝来证明自身存在的革命性，以违反时人的审美口味和世俗习惯来表示与现实的不妥协的对抗。这些现象表面上是技术性的，其实仍然是一种精神宣言。从语言形态和艺术形式的反传统的标志来看，五四新文学运动是个典型的先锋文学运动，但对这种特性的自觉意义并不是所有的人都认识到的，鲁迅是第一个自觉到这个特性的人，所以他的《狂人日记》一发表，立刻就拉开了新旧文学的距离，划分出一种语言的分界。

这里还有一个很重要的现象值得注意。现在有很多人都在有意地强调，《狂人日记》不是第一部白话小说，它以前的文学里早已经有很多白话小说。什么《海上花列传》、《官场现形记》等等，不都是用白话写的吗？有的还用苏州方言呢？白话白到底了。为什么一定要把鲁迅作为白话小说的开山呢？我觉得这里有一个不能匹配的地方，所以我要强调一下：鲁迅的《狂人日记》，开创了一个新的语言空间。这个语言空间，如果我们用一个词来概括它，那不是白话，而是“欧化”。只要把《狂人日记》跟任何一篇晚清小说或者是民国初年的小说对照读一读就很清楚。白话文只是表示用口语写作，胡适在《白话文学史》里考据中国从周代就有白话文学了。晚清诗人黄遵宪提倡“我手写我口”，到民国时期，胡适就提倡白话诗和白话文，这都是一个口头语的提倡。根据这个口头语，晚清以来大量的小说都是白话文，而且有的用方言。可是在《狂人日记》里能否读出浙江口音吗？似乎没有啊，这就是说，鲁迅创作用的不仅仅是白话文，他不是一个“我怎么想，就怎么说，我怎么说，就怎么写”的白话文实行者。他用的是欧洲语言的表现方式，用西方的语法结构，来创造一种新的文体，形成了一种现代汉语的雏形。它是一种语言，这种语言是有语法的，他的语法而且用得非常拗，就像我前面指出的，狂人用了几个“未必”把句子搞得很难读，就是一个例子。因为精神病人说话可以颠三倒四，缺乏连贯性。它就凸出了每一个句子的独立的功能，如：

吃人的是我哥哥！

我是吃人的人的兄弟！

我自己被人吃了，可仍然是吃人的人的兄弟！

还有应用大量的补语结构：

你们要不改，自己也会吃尽。即使生得多，也会给真的人除灭了，同猎人打完狼子一样！——同虫子一样！

不仅惊叹号和破折号的应用十分奇特，语言结构上也很奇特，这就是典型的欧化语。

如果把《狂人日记》跟以前的旧的白话文学比较一下，就可以发现，虽然白话文学在五四以前就出现，但是五四以前的语体基本上是中国传统的语体。它一方面是文言文，像林琴南，他在翻译西方小说的时候，是用标准的桐城派的文言文来翻译的。另一方面还有平民化的白话小说，像用吴方言写的《海上花列传》，用北方官话来写的白话小说。但这样一些小说，虽然也是白话，它很难容纳一种新的思想。五四以来，或者说中国进入现代化进程以来，它主要的文化精神是一种以西方现代化为标志的改革精神。这种改革精神背后的潜在心理就是要求中国尽快地向国际接轨。它势必要冲破中国传统的思维习惯和模式，以及考虑问题的方法和看问题的眼光。

当时的知识分子曾自觉地学习欧化语言。按照鲁迅的说法，〔25〕为什么西方人比我们中国人思维严密，就是因为西方语言的语法逻辑比较严密，东方语言的特点是意会的，我们现在解释古汉语的时候，讲究什么主语、谓语、宾语等，这都是按照西方的语法方式去套的。西方语言里有一整套逻辑严密的语法体系，可以大句子里面套小句子。这种结构复杂的语言范式，反映了人的思维方式的严密性。比如，一个写文章的人，他对某个问题考察得很具体的话，他会用很多很多形容词，有时候用得很繁琐，为什么繁琐？因为他一定要限定这个词或这个句子。我们学英语最麻烦的就是把握英语的句子之间的逻辑，有时候有好几个从句来为一个主句服务。这种语法在中国古代的文章里看不到。中国的文学作品，语言越短越受欢迎，巴金的语言是最短的，几乎每一句都有主语，这种语言就最流行，因为好读。而很多西方的文学作品里，特别是法国的文学作品，有时候整整两页翻过去了，主语还没结束，句号还没点下来，它不断地穿插，不断地解释主语，搞得非常复杂。这样的一种语法现象，中国过去是没有的。所以那时的知识分子就认为，我们要学习西方，一定要学习西方严密的语言逻辑和思维方式。

欧化语言后来被人批评，1930年代左翼作家提倡大众化运动，觉得欧化是一个不好的名称，是小资产阶级卖弄风雅、卖弄知识的一种作派。瞿秋白批评五四新文学的欧化语言是“非驴非马假白话”，大众看不懂。后来语言界都不承认它的价值了。但是我觉得，这是非常重要的一

个阶段。这个阶段中，中国的知识分子引进了一种全新的语言概念，非常严密，讲究逻辑，突出思想性。中国传统的语言传达主要靠意会，语言的张力很大，内涵丰富，但是缺乏清晰的逻辑，往往不能用于说理，古人要把道理讲清楚，一开口就要用比喻了，它没有语言本身的逻辑力量来推动。但是鲁迅的语言却在中国传统语言的生动性多义性的基础上，融会了西方语言的精确性，《狂人日记》开创了一种新的语言，这种语言我们给它一个名称“欧化语”。我们现在为了维护鲁迅的语言大师的品牌，回避鲁迅语言的欧化现象。其实，鲁迅的语言与五四时期一般流行的白话文不一样，与巴金、叶圣陶的流畅语言也不一样，他的语言有时候非常拗口，有一点文言文，也掺杂了西方语言的语法结构，而且鲁迅从来不避外来语，他的文章里总是有许多来自日本的新词。

这样一个问题，一直到上世纪80年代还在文坛上引起争论。其实写作的语言过于流畅不一定好。语言流畅对学生写作文要求是对的，但是，作为一个大师，一个思想家，他不可能语言流畅。因为他思想不流畅。思想过于流畅往往很肤浅，思想深刻的人不可能流畅，每一个问题都要反复地过细地思考，每一种感觉都觉得难以表达，吞吞吐吐，疙疙瘩瘩，怎么可能流畅？他不断地思考，不断艰苦地写作，才能创造出深邃的思想成果。有时他要用语言表现出思想劳动的过程，那就表现出晦涩艰深的语言。像鲁迅的白话文，他给人带来的最震撼的就是这个东西。《野草》里的晦涩难懂的语言里隐藏着无穷的潜在魅力。我甚至认为，从鲁迅开始，中国的语言进入了一种现代语，而不是一般的口语写作，它才是现代语言。所谓的现代语言，就是尽最大的力量，来表达现代人的思维方式，来表达现代人所能感受到的某一种思想感情。这是我对五四新文化语言的一种理解。

欧化的句式必然带来欧化的表现效果。鲁迅的文章有时候难读难懂，前面也已经讲《狂人日记》里的狂人言语，打断了语言叙事的连贯性，使每一句句子有了独立的含义。因为他是个精神病，一句一句独立句子的概念都是从内心流出来的，似乎让你看见了狂人内心世界的思想流动过程。比如第六段，简单的两行字：

黑漆漆的，不知是日是夜。赵家的狗又叫起来了。

狮子似的凶心，兔子的怯弱，狐狸的狡猾，……

第一行内含了狂人的两种感受：对黑暗与时间的感受，和听到狗叫声的感受，这两种感受又产生了第二行的三种联想，这联想没有实指，只是从虚无的黑暗与声音里引起的联想，全是心理的活动。这两种感受和三个联想并置为五个形容句的成分，来修饰一个并不显现的虚无的客体。——即主体狂人的对立面。每一句话里都有狂人的主观的感受，一

种决战前很恐怖的感受都包含在里面。

这种无实指对象的心理感受的表达，形成了这个作品明显的象征性。象征这个概念跟我们一般理解的比喻的概念是不一样的，但两者很容易混同起来。中国古代有赋比兴。赋是直抒，比是用一件事来比附另一件事，而兴是讲一件事暗示另一件事。兴的美学含义比较接近西方文学里的象征。比如，《诗经》一开始："关关雎鸠，在河之洲。窈窕淑女，君子好逑。""窈窕淑女，君子好逑"跟"关关雎鸠"是没有关系的，属于非实指的对象。一对鸟在那儿唧唧喳喳地叫，跟你后面去追求女孩子干嘛。这就是兴。当一个诗人，他看到一对鸟在河水边唧唧喳喳地叫的时候，就唤起了他对窈窕淑女的那种感情。这是象征。通常来说，比喻不管是直接的比还是隐晦的比，都是有具体的比喻对象的。但是，象征往往是对象不明确的一种心理现象，连主体也讲不清楚自己是什么心情，这个时候，你还是不讲，讲讲天上的鸟吧。这个天上鸟其实跟你的心情是毫无关系，但是由于你讲了鸟，你的心情也寄托出去了。比如，李贺的《李凭箜篌引》诗很有名："昆山玉碎凤凰叫，芙蓉泣露香兰笑。"谁知道"昆山玉碎"是什么东西，凤凰的叫声谁听到过？芙蓉会哭的，香兰会笑的，你怎么来理解？没法理解，他正是用这种不可琢磨的东西来象征听到音乐家弹奏箜篌的那种感受，那种很复杂的感受。如果说，声音的奇妙是可以比拟的，白居易《琵琶行》里面"大珠小珠落玉盘"，它比喻很具体，"大弦嘈嘈"、"小弦切切"怎么样，声音是可以比喻的，但是，人在听到这种声音唤起的感受是没法比喻的，诗人只能用一种不可琢磨的东西来表现。那就是象征。

《狂人日记》这样一个作品，它具有鲜明的象征主义的手法，象征作家面对现实世界时所抱有的一种复杂的心理。这也是我们要注意到。《狂人日记》包含了所有五四运动以来的最积极的方面，比如，它对人性黑暗的一种深刻批判，对于传统社会的彻底决裂，对于语言传统的坚决颠覆，然后是象征主义的艺术手法，也是当时欧洲文坛上最流行的创作思潮。1920年前后西方世界的主要文学大师，像梅特林克（Maurice Maeterlinck,1862—1949）、叶芝（William Butler Yeats,1865—1939）、里尔克（Rainer Maria Rilke,1875—1926）、瓦雷里（Paul Valéry,1871—1945）、斯特林堡（Johan August Strindberg,1849—1912）、卡夫卡等等，都大量使用了象征的艺术手法，有些诗歌就是西方后期象征主义的代表作。这就是说，在20世纪第二个十年中，中国最先进的知识分子的整个文化内涵，是与西方文学精神主流相通的。他们的创作，在当时中国几千年传统下的文学领域毫无疑问具备了最先锋的素质。这就是鲁迅所代表的先锋文学的证据。读《狂人日记》，我们能够举一反三地来看当时五四新文化运动所达到的一个最高的精神水平。

注释

〔25〕按照鲁迅在《关于翻译的通信》里的说法，翻译的目的，“不但在输入新的内容，也在输入新的表现法”。（《鲁迅全集》第4卷，人民文学出版社1981年，第382页）因为在他看来中国语言太贫乏，太不精密，而语法的不精密，就在证明思路的不精密。他认为中国现代语言应该引进大量新的成分，包括欧化的语法结构。

第四讲 现代知识分子岗位意识的确立：《知堂文集》

为什么要选讲《知堂文集》
几篇散文的解读
对周作人散文的语言艺术的感受

一 为什么要选讲《知堂文集》

周作人一生编过许多散文集，大多是编年体的文章结集，而《知堂文集》却是他亲手编辑的一本自选集。1933年由上海天马书店出版，上海书店出过影印本。2002年河北教育出版社推出止庵策划的“周作人自编文集”系列，《知堂文集》亦在其中。止庵在《关于〈知堂文集〉》中有如下评说：“三十年代初，周氏在完成文章路数变化的同时，还对自己此前一个时期（从五四或更早些时候算起，不妨称之为周作人创作生涯的前期）加以总结，讲演《中国新文学的源流》是为一例，几种自选集性质的作品（除本书外，还有《儿童文学小论》、《周作人书信》和《苦雨斋序跋文》）的编辑出版又是一例。后者之中，又以《知堂文集》最具代表性质。这里打算展现的，与其说是“过去的东西”，不如说是“留下的东西”，体现了作者此时（从某种意义上讲是真正进入了成熟期）的一种自我意识。〔1〕

五四新文学传统中，鲁迅以外的另一个重要的流脉，是以周作人为代表的。关于这个流脉很难命名，过去曾经有人从政治标准出发，参照鲁迅所代表的新文学左翼文化传统，就把周作人的传统称之为右翼文化传统〔2〕，这是有失公正的。但是差异确实存在。鲁迅和周作人，虽然是同一个五四新文化运动的开创者，但是他们所获得的思想资源和文学资源是不一样的，他们在文学上追求的目标也不一样。由于这样一种差异，鲁迅与周作人的文学实践发展到1930年代就形成了新文学传统的两大流脉。

鲁迅的文学实践是从褒扬古希腊斯巴达精神出发，在中国特定的启蒙主义的环境里形成了一个激进的战斗传统。这个传统，大概从抗战以后一直被文学史的研究者解释为新文学发展的主流，它包括知识分子对于社会运动的热烈关注与真情投入，对一切被认为是邪恶的东西的无情揭露与批判；同时，他们对一般的大众是采取比较复杂的启蒙态度。鲁迅在这样一个传统里面，他本人是处于一种非常复杂的状态。如果我们通读鲁迅在1920年代的一系列创作就能看到：全身心地投入社会运动，并且在这个社会运动当中发挥一个启蒙知识分子的战斗立场——这是当时许多知识分子的共同立场，是现代知识分子所开创的一个战斗的传统——但是，作为鲁迅个人，他当时真是心力交瘁，非常痛苦。鲁迅在《野草》里多次讲到“虚妄”这个概念。他是个作家，可是，他认为要用文字来改造社会实在是没有力量、很虚妄的，这种急功近利的文学态度使他长时间在文学领域找不到一个适合于他工作的岗位。所以在动荡的中国社会发展过程中，鲁迅总是密切注意社会上最具有革命性、前卫性

的社会思潮和社会力量，总是主动地向最先进的革命团体伸出手去，希望能够通过选择先进的社会力量来实现对社会现状的改造。可是他每一次选择后总是不免失望，这种失望使他心灵上蒙了一层挥之不去的“虚妄”色彩。鲁迅的伟大就在于，他一方面感受到这种虚妄与绝望；另外一方面，他恰恰又在感受绝望当中提出了对绝望的抗争和质疑。在《野草》里他强调过匈牙利诗人裴多菲（Petöfii Sándor,1823—1849）的一句著名的话：

绝望之为虚妄，正与希望相同。〔3〕

但丁（Dante,1265—1321）在《神曲》里写地狱之门上刻着可怕的铭文：“你们走进这里的，把一切希望捐弃吧。”〔4〕地狱里的灵魂能够充分意识到希望的虚妄性，而鲁迅在《野草》里多次写到，连绝望也是虚妄的，所以地狱也不能成为他的灵魂的安憩之处。他这种对绝望的反抗和怀疑，和他这种不断选择的人生态度是相统一的。如果一个人完全看不到虚妄，看不到绝望，那他就是个盲目的乐观主义者，可以高高兴兴地为一个连他自己也不知道的什么东西去战斗和奉献。而相反的态度是，如果对绝望和虚妄没有持一种冷静的批判的态度，那么，他很可能就会被虚妄所压垮，落到虚无主义的悲观境地，完全放弃了人生的追求。

这两种态度都不属于鲁迅。鲁迅在《立论》里描写过，一个男孩生出来，有人说这个孩子要做官的、要发财的，大家都很高兴，鲁迅说，如果第三个人跑来说，这孩子将来是要死的，这个人肯定被人打了。其实，升官发财都是说谎的，谁都不能证明，而这个小孩将来会死是必然的。问题是你不能这么说，你这么说就要被人打出去。我们再沿着这样的思路讨论下去：如果还有一种人，他早就看到人要死的，事物的本质是什么，最终的结果是什么，他可能清清楚楚，因此就陷入一种虚无的境地：人反正要死的，什么都不用做了，一切都是无意义的。《红楼梦》的“好了歌”就是这么一层意思。看到这一点的人可能很深刻，但这种深刻很片面。他看到了人的必然结局以后，就放弃了人类的生命过程的追求。鲁迅的人格伟大就在于他不回避，他敢正视生命的必然的死亡，但他的生命的本能是在抗拒这么一个最终结果。一个人的生命价值，就在于他不断抗拒死亡的结果，生命就有这样一种能量。比如说，地球引力使万物都是往地下坠，可人就是想飞，人就是会想象乘飞机，想象到月球，要摆脱地球引力的控制。人与鸟不一样，鸟有翅膀但不是天生想飞的，而人想飞就是与自己的本质抗衡。这种与本质抗衡的过程，我觉得，是人类生命最伟大的运动过程。这种抗衡也推动了我们人类社会的发展。一个人的生命是有终结的，可是这种抗拒终结的能量，在精神上就变成了恒久的爱情，在生理上就形成了快乐的繁殖，生命的

一种遗传本能，由抗衡死亡出发，逐渐形成生命哲学的传统，整个人类就不断地往前走。这是很悲壮的，但在悲壮当中，它又是一种非常有力量的东西。鲁迅，我觉得，他是感受到这样一种力量。鲁迅经历了中国在20世纪前期发生的所有大事件，如反满、共和、五四、北伐、左翼运动等等，鲁迅每一次都是在自我选择中有所追求，可是每一次选择以后，他总是看到他选择的结果还是这样，每一次都又失望。——但问题在于，他仍然在不断地选择和探索，“路曼曼其修远兮，吾将上下而求索”。这是凝聚在中国知识分子的“知其不可为而为之”的传统中，凝聚在现代知识分子的启蒙传统中的一种精神力量。

这个传统的另外一面，出现了鲁迅的弟弟周作人的流脉。可以说是一种另类的传统。无以命名，暂且叫做“爱智”，——在以古希腊为起源的欧洲文化传统当中，存在所谓“爱智”的渊源。其所关注的是比较抽象层面上的奥秘，这与启蒙不一样。启蒙，我曾经把它界定成“广场”的价值观念，它的事业，它的追求，必须要在广场上才能完成。启蒙者需要面对社会，需要面对民众，教育民众，推动现实社会的发展。但爱智者则在另一个层面上谈论价值取向，就像阿基米德（Archimedes，公元前287—前212年）一样，他研究几何图形，这个东西对他来说是至高无上的，这是他追求天地万物奥秘的一个动力，至于这个动力跟现实世界发生什么直接的关系，与当时的战争有什么直接的联系，是另外一个问题，它与现实功利是保持一定距离的。周作人对“爱智”传统的追求是自觉的，这也是雅典精神的一种表现。他在《夜读抄》的《后记》里引自己的一封信里的话说：

自己觉得文士早已歇业了，现在如要分类，找一个冠冕的名称，仿佛可以称作爱智者，此只是说对于天地万物尚有些兴趣，想要知道他的一点情形而已。目下在想取而不想给。〔5〕

止庵在解释《知堂文集》所代表的文章路数变化时也特地引用这一段话，并发挥说：“这实际上也是周氏希望通过编选《知堂文集》展现给读者的形象。总而言之，葆有一己情趣，吸纳各种知识，坚持文化批判，如此而已。”〔6〕周作人与鲁迅一样，在1920年代末的时候已经意识到光依靠文学是不可能解决中国社会急切进步的问题，因此像欧洲那样经过文艺复兴运动带来文化上的更新，再进而推动社会进步的缓慢发展过程，已经是等不及了。但周作人与鲁迅的价值取向也是在这里开始分岔，当鲁迅固执地走向社会进步力量，以求更加贴近社会现实、进而展开与社会近距离的肉搏战时，周作人却固执地站立在文学门外，在文学以外的民间社会寻找着自己的工作岗位，换句话说，他要寻找一种新的价值取向来取代五四知识分子所设定的广场的价值取向。这同样是在虚妄中有所坚持的表现。但他们表现的方法立场是不一样的。所谓民间

工作岗位，是从古代手工业的行业演变过来的一个概念，它首先与职业有关，即每种职业都应该有它自己的传统道德和价值体系的标准，它是可以独立地对社会发生作用，产生出有用于社会的价值。这当然不是一个短兵相接、针锋相对的战斗传统，周作人把它称作“爱智”，也就是说，他可以从人类的智慧（知识）传统里面求得一种价值取向，作为安身立命之地。

事实上，中国现代知识分子要从传统士大夫的庙堂价值取向转向民间岗位取向，是一个极为艰巨的转变。与五四新文学所造就的知识分子广场的价值取向不同，“广场”是从“庙堂”派生出来的，其价值取向虽然对立，但没有根本的差异。而民间岗位意识不仅仅对士大夫的庙堂意识是一种解构，对以知识分子为中心的启蒙的广场意识也构成一种颠覆。这首先要求知识分子从“广场”的意识形态战场撤离下来，回到普通的民间社会，去寻求和建立以劳动为本的工作岗位。其次是要承认，他在普通岗位上的精神劳动有足够的价值，可与庙堂的经国济世相提并论。第一个意识到这种自觉的是王国维，他在论文《论哲学家与美术家之天职》里说过一段著名的话：“今夫人积年月之研究，而一旦豁然悟宇宙人生之真理，或以胸中惝恍不可捉摸之意境一旦表诸文字、绘画、雕刻之上，此固彼天赋之能力之发展，而此时之快乐，决非南面王之所能易者也。”〔7〕我很喜欢这段话，是因为这段话不仅仅高扬了哲学和美学的作用，更要紧的是他把哲学和美学所获得的价值与政治上的南面王相提并论，我以为这是价值取向变换的一种标志性的意识，而中国现代知识分子也正是在这种思想前提下真正地形成了。如果说王国维是自觉实现这种价值取向转变的第一人，那么，周作人是第二个自觉者；王国维的价值取向的转变多少是依仗了康德（Immanuel Kant,1724—1804）的现代美学思想，而周作人则把吸收的触角伸向更远古的西方文化源头——古希腊，因此他的思想和文字里始终容纳了人性的温润与从容，并具有一定的实践性，这些特点终其一生也没有大的改变。

周作人的民间岗位意识并不是突变型完成的，而是有一个渐变的过程。五四前期，他是以著名的文学理论和对旧文学的批判而赢得人们的尊敬，成为新文学运动的一员猛将，那时他所承担的社会角色则是广场上的启蒙主义者，所发表的言论也大抵是时代共名所规定的话语，正是因为反映了时代的需要，这些文章和观点一直成为文学史上的经典之言，即使在“左”倾的年代里编写的文学史，只要涉及到五四新文学运动，大约总会提一下《人的文学》之类的观点。所以像周作人这样的新文学运动的重要角色，想改弦易辙，从五四启蒙主义的广场上撤离出来谈何容易，更何况他是自觉到这种撤离的必要性以后的自觉转移。周作人这种转换的轨迹可以上溯到1921年前后的提倡“美文”，真正完成于

1928年的呼吁“闭户读书”。这八年间周作人写的文章非常多，也非常丰富和复杂，粗粗读他的文章未必能梳理出一条线来。但在这期间周作人的价值取向和人生道路都发生了剧烈的变化。为什么说“从美文到闭户读书”？就是说，这个变化是早就发生了，但是到了1920年代末，他把这样一个变化公开表现出来。这以后他就转向了一种非常纯粹的小品文写作。真正形成周作人的散文风格和美学境界，是在他的后期，1930年代以后。那以后周作人的散文基本上是停留在一个成熟的风格境界，他的学问追求，他的散文格局，美学境界，基本上定型了。所谓的成熟阶段也就意味着不发展了。从五四开始一直到1920年代末，大概十几年的时间，是周作人的散文从不成熟到成熟，从启蒙的广场意识到单纯的民间的岗位意识的一个发展时期。发展时期的作品肯定是不成熟的，有的很幼稚，有的很片面，有的可能事过境迁失去了阅读的意义，也有的是因为价值取向转变了不再为作者喜好和珍惜。但在这样一种非常繁复的变化过程当中，他仍然有个一以贯之的主线，这个主线慢慢到了1930年代以后就变成了稳定的风格。而许多杂质，许多本来不属于他的东西就慢慢淘汰了，在《知堂文集》里没有被保留。

那么，哪些文章被删除了呢？第一类是那些表述时代共名的文章。一般来说，作家开始写作的时候，急于要进人主流，难免要趋时，因为自己还没有话语权，就不得不借助时代的共名来说自己的话。比如，周作人在五四时期写了许多文学理论和文学批判的文章，如《人的文学》，就是一篇表述时代共名的文章。那个时代普遍追求人道主义，追求人性解放，周作人的《人的文学》获得很大的名声。可是在他自选的《知堂文集》里，这些文章就没有了。因为它们不是代表他自己的言说方式，我们把周作人1930年代那种谈鬼、谈鱼、谈读书的文章，与《人的文学》比较一下，就能发现两者是很不一样的东西。所以，像这样一类文章他都没有选进去。虽然关于人的权利和人道主义的立场他是始终坚持的。

还有一种，就是个人即兴的时事文章。周作人曾经也是一个坚持启蒙立场的知识分子，也曾经不断地抨击社会上的各种腐朽现象。在1920年代周作人异常活跃，批评社会的深刻性和尖锐性，并不比鲁迅差。哪怕有时是以温和的态度表现出来的，骨子里却是对当时社会批判得非常尖锐。我举一个例子，女师大事件。这个大家都知道，当时在批判女师大校长杨荫榆、“现代评论”派陈西滢和教育总长章士钊的斗争中，周氏兄弟的战斗杂文所向披靡，非常出彩。但是鲁迅的文章都保留下来了，现在我们都觉得鲁迅很厉害，其实当时周作人也同样非常尖锐，而且击中陈西滢要害的也是周作人。周作人当时写过一篇文章，揭露了陈西滢的一件私事。陈西滢看到女学生起来闹事很恼火，他因为是无锡人，女

师大的校长也是无锡人，出于同乡的帮忙，他就攻击那些女学生，说现在女学生都可以去“叫局”。就是暗指这些女学生都可以去做“三陪女”了。周作人就把这个话捅了出来，公开在报纸上抨击陈西滢。陈西滢非常狼狈，这一下把这个留洋绅士的阴暗龌龊心理暴露出来了。陈西滢后来气急败坏地抵赖说过这个话。这说明周作人当时说话比鲁迅更随意，所谓“满口柴胡”。〔8〕那么一个人到后来完全变了。1930年代以后，他什么事都闭口不言了。这类文章我们也看不到，他都没有编到集子里去。

止庵先生把《知堂文集》看做是周作人创作的前期与后期（成熟期）分界的一个标志是很有见地的，《文集》选录他以前的诗歌、散文、翻译等各类文章44篇，新序1篇，计45篇。其中分别选自《自己的园地》、《雨天的书》、《泽泻集》、《谈龙集》、《谈虎集》、《永日集》、《看云集》、《过去的生命》等文集和诗集，连序在内只有四篇短文是新写的。他通过自选文章结集出版，公开向读者宣布了他的新的价值取向已经最后确立，他要对自己以前走过的路作总结：删去什么保留什么，意味着他的人生道路应该改变什么和坚持什么。〔9〕为了强调他的这个态度，他特地写了一篇短文叫《知堂说》：

孔子曰，知之为知之，不知为不知，是知也。荀子曰，言而当，知也；默而当，亦知也。此言甚妙，以名吾堂。昔杨伯起不受暮夜赠金，有四知之语，后人钦其高节，以为堂名，由来旧矣。吾堂后起，或当作新四知堂耳。虽然，孔荀二君生于周季，不新矣，且知亦不必以四限之，因截取其半，名曰知堂云尔。〔10〕

这是《知堂文集》序后的第一篇文章，周作人解释为什么叫做“知堂”。他说，这个“知”有四个意思。孔子曰：“知之为知之，不知为不知，是知也。，，荀子也说过一句话：“言而当，知也；默而当，亦知也。”就是说：你懂的事情，你该说的事情，你说了，说得恰当，这是代表你有智慧；有时候你不该说，不想说的，你就别说出来，沉默也是一种智慧。这就是“知”。“知之为知之”，“不知为不知”，“言而当，知也”，“默而当，亦知也”，这四个“知”集中起来，他说这叫“四知”。他本来想取个名字叫“四知堂”。但因为这个“四知堂”过去已经有人取过了。有个做官的人，有人半夜里给他送钱，那个人说我不能受贿。送钱的人就说，没有人知道啊。他说，怎么不知道呢？天知地知你知我知。这个话后来被人传开去，也叫“四知”，有一些表明自己不受贿的官员都喜欢取名“四知堂”。周作人说，我就把“四”拿掉，就叫“知堂”吧。很短的一篇文章，等于是个序言，它实际上强调两点，一是我不懂的东西再也不说了，还有就是，我不该说的东西我也不说了。那么，什么叫“不该

说”呢？他后来又写了一篇《知堂文集》的序，其中又说了一段这样的话：

打开天窗说亮话，我的自然科学的知识很是有限，大约不过中学程度罢，关于人文科学也是同样的浅尝，无论那一部门都不曾有过系统的研究。求知的心既然不很深，不能成为一个学者，而求道的心更是浅，不配变做一个信徒。……略略考虑过妇女问题的结果，觉得社会主义是现世唯一的出路。同时受着遗传观念的迫压，又常有故鬼重来之惧。这些感想比较有点近于玄虚，我至今不晓得怎么发付他。但是，总之，我不想说谎话。我在这些文章里总努力说实话，不过因为是当作文章写，说实话却并不一定是一样的老实说法。

周作人的文章念起来总有些笨拙的感觉，但很有趣味。你看，周作人首先要辨别自己的身份认同，表示自己这也不是那也不是，也就是前面引过的“文士早已歇业”的意思。文士即知识分子、学者的同义词，他拒绝了那个五四新文化运动中最光荣的称号。但他保留了两点：一是从妇女问题出发，表示了对社会主义学说的同情；其次是对于历史倒退到封建主义的那一套的警惕，也就是“故鬼重来”的担心。那个时候是1930年代初，正是国民党依靠反共建立起新的集权政府，进一步在意识形态上相应出现了反对五四新文学的自由主义传统、强调国家集权的民族主义文化主张，进步的文化力量与腐朽复古的文化势力之间的斗争再次激化起来，社会主义思潮是被官方认为与苏俄政权联系在一起的激进思潮，当在取缔之列。周作人貌似平和的语言中，从妇女问题出发肯定了社会主义是现世惟一的出路，再次揭露了当前的复辟思潮，这就是他在当时的“坚持”和政治立场。周作人对左翼文化运动不屑一顾，羞于为伍，但他的思想的澄明，在此可略见一斑。1950年代初周作人给毛泽东写信申诉自己早在五四时期就从妇女问题赞成社会主义，倒也未必是丑表功，确有其思想的一贯轨迹。〔11〕他还强调自己一贯说老实话，只是因为时代不允许说真话，才用比较曲折的方式来说出来，但仍然是他心里想说的话。我们后面还要讲到他的一些文章，他讲了很多次：这个时代我不适合再说这个话，我就不说了。但不说不代表不知道，我是知道的，只是不说而已。所以，周作人的“知堂”本身有保守的一面，有想说而不敢说的意思，但另外也是一种挑战的意思，就是说，我虽然不说我还是知道的。正因为这样，他在选《知堂文集》的时候，把以前那种他认为是言而不当的，不该说的，统统删掉了。说到这里，我想起时隔半个世纪以后巴金老人在《随想录》里又一次重复了这个意思，要坚持说真话，至少保持沉默而不说假话。历史有时有惊人的相像之处。有些年轻人往往看轻这种承诺，觉得说真话有何难？不过是胆小怕事罢了。这实在是不知轻重的人才会说的风凉话，说真话谈何容易，这次SARS

事件就证明了这一点。从这个意义来说，周作人在七十年前说的话，巴金在二十年前说的话，到现在仍然是我们可望而不可即的境界。

注释

〔1〕《关于〈知堂文集〉》，收《知堂文集》，止庵校订“周作人自编文集”系列之一，河北教育出版社2002年，第1—2页。

〔2〕舒芜《周作人概观》，作过这样的结论：“在中国，在三十年代，就是有这样的右翼文学家，形成了一个与左翼对垒的阵营，他们的精神领袖就是周作人。”湖南人民出版社1986年，第70页。

〔3〕《鲁迅全集》第2卷，人民文学出版社1981年，第178页。

〔4〕但丁《神曲·地狱篇》，朱维基译，上海译文出版社1984年，第16页。

〔5〕周作人《夜读抄·后记》所引，收《知堂序跋》，钟叔河编，长沙岳麓书社1987年，第67页。

〔6〕《关于〈知堂文集〉》，《知堂文集》，第3页。

〔7〕《王国维文学美学论著集》，周锡山编，北岳文艺出版社1987年，第36页。

〔8〕周作人揭露陈西滢的文章为《闲话的闲话之闲话》，载《晨报副刊》1926年1月20日。现收《周作人集外文》下集，陈子善等编，海南国际新闻出版中心1995年。论争经过可以参考倪墨炎《中国的叛徒与隐士周作人》，上海文艺出版社1990年，第194—198页。

〔9〕其实周作人在《知堂文集》里完成知识分子价值取向的转变，也体现了时代的变化与大多数知识分子开始认同这种岗位意识有关。证据之一是同时间（1932年）出版的《开明文学辞典》里对“Inteligentia”（知识阶派）一条的解释：“一般谓知识阶级之意。本为俄国罗曼诺夫王朝所有的一特殊阶级，有相当教养，也有若干资财，可以没有一定的职业而生，在社会的上位，常堕于逸乐，为高等游民。现则指以精神劳力为职业取薪水的人，如公署书记，学校教师，小官吏，律师，技师，医师等，从事于自由的职业，报酬比工人优，但也被资本家榨取。此不能成阶级而不过是阶级中的层。他们的利害关系，是不一致的。”明显掺入了职业岗位的意识。章克标主编，上海开明书店发行，第344页。

〔10〕本文所引用的《知堂文集》，均依据止庵校订的“周作人自编文集”系列所收，河北教育出版社2002年。

〔11〕参见周作人《一封信》，《知堂集外文·四九年以后》附录三，陈子善主编，长沙岳麓书社1988年。

二 几篇散文的解读

《知堂文集》是周作人自己选编的，它的取舍和编排都很有意思。序后第一篇就是《知堂说》，可以当作序来读。后面连续三篇诗文都是回顾自己生命的历程。第一篇叫《过去的生命》，是一首诗。这是周作人1921年生了一场大病以后写的，这场病对他的人生道路起了很重要的影响。1921年1月到9月之间他几乎一直在病中，患的是肋膜炎，他先在家里休养，后来去了医院，最后到西山，在那里疗养了一段时间。他病得很重的时候，一直感觉到自己的生命在体内流失，一秒钟一秒钟生命在离开自己，那种敏锐的感觉，他把它写下来，就是这首诗。诗很短：

这过去的我的三个月的生命，那里去了？

没有了，永远的走过去了！

我亲自听见他沉沉的缓缓的一步一步的，

在我床头走过去了。

我坐起来，拿了一枝笔，在纸上乱点，

想将他按在纸上，留下一些痕迹，

但是一行也不能写，

一行也不能写。

我仍是睡在床上，

亲自听见他沉沉的他缓缓的，一步一步的，

在我床头走过去了。

周作人的传记作者很重视周作人的这次生病，钱理群在《周作人传》里指出这场病是“周作人的思想、情绪从高潮跌入低潮的转折点。而这精神历程的陡转又是与时代的转变相适应的”。[12]这个病对周作人的人生道路来说是关键性的转折。人生有时候就是这样，一个人或者顺着习惯，或者顺着社会，稀里糊涂地生活着，觉得本该如此。但是，突然碰到一个“坎”的时候，大吃一惊，以后就停顿一下，会突然想到一些问题。这是人生经常有的觉悟或者转折，而导致人生转折的，往往是一场大病，一个噩梦，或者是某一桩事件，使他惊了一下，以后就由此而悟，开始反省自己的人生。周作人的人生转折就是1921年的一场病。这场病对他来说，改变了他后来的人生道路。

这场病以后，他写了一篇文章《胜业》。这篇文章非常短，而且我注意到，后人编的周作人文章选本里面都没有收这篇文章，说明在今人的眼睛里，这篇文章是不重要的。可是，周作人自己却是把这篇文章作为他的人生道路改变的一个起点。《文集》序后第一篇是《知堂说》，

接下来三篇短文章写自己过去的生命，然后开始讲他对人生道路、事业方向的选择，他就选了《胜业》（1921），《沉默》（1924），《伟大的捕风》（1929），《闭户读书论》（1928）。这四篇文章写于不同的时期，经他的手一编排，就完整地表现出他对于自己的道路的一个认识。

注释

〔12〕钱理群《周作人传》，北京十月文艺出版社1990年，第239页。

（一）第一篇：《胜业》（1921年）

这篇文章很短，不妨全录：

偶看《菩萨戒本经》，见他说凡受菩萨戒的人，如见众生所作，不与同事，或不瞻视病人，或不慰忧恼，都犯染污起；只有几条例外不犯，其一是自修胜业，不欲暂废。我看了很有感触，决心要去修自己的胜业去了。

或者有人问，“你？也有胜业么？”是的。各人各有胜业，彼此虽然不同，其为胜业则一。俗语云，“虾蟆垫床脚”。夫虾蟆虽丑，尚有蟾酥可取，若垫在床脚下，虾蟆之力更不及一片破瓦。我既非天生的讽刺家，又非预言的道德家；既不能做十卷《论语》，给小孩们背诵，又不能编一部《笑林广记》，供雅俗共赏；那么高谈阔论，为的是什么呢？野和尚登高座妄谈般若，还不如在僧房里译述几章法句，更为有益。所以我的胜业，是在于停止制造（高谈阔论的话）而实做行贩。别人的思想，总比我的高明；别人的文章，总比我的美妙：我如弃暗投明，岂不是最胜的胜业么？但这不过在我为胜。至于别人，原是各有其胜，或是征蒙，或是买妾，或是尊孔，或是吸鼻烟，都无不可，在相配的人都是他的胜业。

这篇文章写得曲里拐弯，同样是这样一句话，如果换了鲁迅来写，早就直截了当地说出来了，周作人却不会直接说出来，他总是要引很多东西，把自己的意见、自己的观点都隐藏在别人的话里边。他经常说，别人的思想总比我的高明，别人的文章总比我的美妙，所以我就说别人的话。这形成周作人文体的一个特色，就是所谓“涩”。他的散文风格愈是成熟愈是涩，成熟期的散文几乎没有自己的话，都是不断地抄书，借前人的话来隐晦地表达自己的意思。而且不仅涩，还有“迂”，说话风格迂回曲折，迂回是“涩”的基础，同时本身也是一种文体特色，好像话总是说不清楚，总是含含糊糊的，你要了解它不容易，但又觉得曲曲折折里都是话，话里有话的意思，这在文体美学上形成了一种“丰腴”的特点。一般涩的文体总是比较干枯，而周作人的文体涩而丰腴，是非常难得的。《胜业》也是这样，因为它太涩，所以就不被人家重视。

“胜业”本来是一个佛教用语，周作人把它移植到世俗的生活里来，也就有了指自己的专业的意思。他分析自己：既非讽刺家，又非道德家；既不能做十卷《论语》，又不能编一部《笑林广记》供雅俗共赏，那么，——“高谈阔论，为的是什么呢？”这句话是关键，我理解这是周作人对五四时期发表的言论的一个反省。五四新文学运动初期，周作人是赫赫有名的理论家，发表过《人的文学》、《平民的文学》、

《论“黑幕”》等等，都是非常尖锐、也非常极端的文章。比如，在有名的《人的文学》里，他罗列了十种中国传统中“非人”的文学，其中把《西游记》、《聊斋》、《水浒》分别归入“迷信的鬼神书类”、“妖怪书类”、“强盗书类”等等，统统骂倒，痛快是很痛快，但把所有的古代文学价值都抹杀了。周作人早期是很偏激的一个人。可是周作人在1921年的时候，对自己前几年发表的这种狂妄言论表示了反省。他把这些文章统称为“高谈阔论”，否定了这种高谈阔论。然后说了一句非常有意思的话：

野和尚登高座妄谈般若，还不如在僧房里译述几章法句。

我蛮喜欢这句话的。从读佛经谈胜业开始，终于牵出了“野和尚”的意象。一个野和尚不懂装懂登上高座，大谈什么般若经，在知识分子中间是很普遍的。你本来就不是科班出身，却登高座妄谈佛经，这是胡说八道。与其胡说八道，还不如老老实实地到僧房里去翻译几章佛经，还比较务实一些，能做点实际的工作。这个比喻，虽然是一个自嘲，可是对五四时期启蒙知识分子的广场意识是一个击中要害的批评。为什么这样说呢？中国的知识分子心理上有一个士大夫情结。士大夫学的是所谓“道统”，修身养性齐家治国平天下。这些东西是相通的。如果你中举了，似乎公安破案也能做，经济建设也能管，甚至水利也能修，杭州的白堤苏堤不就是那些当官的士大夫主持修筑的吗？现代社会也是这样，你在某一个领域出了名，人家就把你当作明星偶像，偶像应该什么都懂，什么都可以批评的。而你也会觉得自己有这种责任去指点江山，激扬文字，于是大而谈战争，小而谈时装，结果就变成野和尚妄谈般若。这种现象在我们中国社会里是实在太多了。五四新文学运动就是这样。一开始提倡白话文，后来批判传统文化，打倒孔家店，再进而讨论整个中国问题，最后就发展到——胡适去鼓吹好人政府，陈独秀去组建政党搞革命，一个个都分化了，天下兴亡仿佛都在他们身上。而周作人在当时，就是在别人都在往前走的时候，他是往后退了。他就觉得，有些东西已经超出了自己力所能及的范围，超出了所“知”的范围。这种情况下面，周作人强调自己的“无知”，他不是什么都懂的，也不是野和尚。我觉得，周作人这个话是针对五四新文学运动中的自己营垒的分化而言的。

周作人认为自己与其妄谈般若，还不如老老实实去翻译一些自己认可的、有价值的东西。因为周作人外语很好，他明确地说：“所以我的胜业，是在于停止制造（高谈阔论的话）而实做行贩。”行贩就是贩卖，把西方的东西贩卖到中国，也就是翻译介绍西方文化的意思。当知识分子站在启蒙的立场上发表言论，他往往就是从西方学到一点知识，认为这是中国现代化一定要遵循的真理。那么，他把这样一个东西拿到

中国来进行启蒙、普及、宣传的时候，他往往站在高处。启蒙是一个金字塔，知识分子像柏拉图（Plato，公元前427—前347）说的“哲学之王”，他是站在最高处的。知识分子坐在这个位置上，就非要无所不知，什么事情都要他来表态和判断。这样就出毛病了。所以很多知识分子，他一旦发现自己的理想，自己的主张，自己的思想，包括自己的学问，都已经跟这个时代产生距离的时候，他会变得非常焦躁。这种焦躁往往推动知识分子不断地朝一个激进的方向去发展，通过更加激进的运动，来掩盖内心的恐惧与焦虑，有时候就使他干脆变成另外一种类型的人。鲁迅当时也是很焦躁的，他最后觉得自己茫然所失。鲁迅在一首诗里写着：“两间余一卒，荷戟独彷徨”，就是这个意思。但是，周作人却是一个不焦躁的人。周作人在那场大病以后就想清楚了，他在自己还没有来得及焦躁的时候，已经发现了这个弊病。所以他说，与其野和尚去高谈阔论，还不如在僧房里翻译，他就这样找到自己的工作了。这个工作也就是我所说的“民间岗位”。就是说，老老实实找一个职业，退出启蒙者、导师的位置，变成一个普通的岗位上的工作人员。这样，就轻松了，每个知识分子都可以按照自己的能力大小，来做自己能做的工作。这样的工作也就是“胜业”。

这个转变，我们可以从两方面来理解，以前的研究者认为，周作人原来是五四新文学运动的一个激进分子，但到那个时候开始走向保守，走进书斋去了。我认为，这不是一个前进和后退的问题，这是一个价值取向转换的问题，是从广场的价值取向转向民间岗位的价值取向。“转换”不是在同一个价值取向上的前进和后退。作为一个知识分子，他在广场上，他有启蒙的功能；可他到了民间岗位上，仍然具有启蒙的性质，仍然有知识分子的关怀，只是他的价值取向变了，他的工作性质也改变了。

有了这样的转变自觉是不是就意味着他将放弃知识分子的责任和现实批判精神呢？我觉得不是的。周作人的《胜业》写于1921年，在整个1920年代他一直积极参与社会斗争，女师大事件，国民党清党事件，他都参与了对统治集团的批判斗争。《胜业》所显现的这个转换里面还是兼了知识分子的两重性，就是说，广场意识和岗位意识的双重的价值取向。读文章的最后一句，仍然表明他是一个社会批判型的知识分子。他说，翻译只是他的胜业，“至于别人，原是各有其胜，或是征蒙，还是买妾，或是尊孔，或是吸鼻烟，都无不可，在相配的人都是他的胜业。”这句话完全是一种嘲讽，非常有意思。这里说到“征蒙”。什么叫“征蒙”？这个说来话长，指的是当时有名的军阀徐树铮的一个“壮举”。徐树铮曾经拜林琴南为师。林琴南反对白话文，写了一篇小说叫《妖梦》，里面有一个荆生将军，就是指徐树铮。当时这个人有军权，

对新文学运动威胁很大。段祺瑞执政的时候，徐树铮曾经出使外蒙古去说服那些蒙古王爷，让外蒙古重新回归中国。本来外蒙古跟中国也是若即若离的，这件事在当时曾被北洋政府大吹大擂——不过后来也没有实现。徐树铮是军阀中出了名的枭雄，当时孙中山称他是“班超转世”。但是，周作人却在这里很轻蔑地把这个“征蒙”，与“尊孔”（可能是指袁世凯的尊孔），与阔人买妾吸鼻烟放在一起，加以讽刺。作为五四时期的一个知识分子，他对徐树铮的外交业绩是不屑一顾的。这里可以看到，周作人在这篇文章里仍然有社会批判的意义。这篇文章虽然短，可它是一个宣言，周作人在此宣布了自己的转换：以后不再高谈阔论，不再做启蒙型的知识分子，只是在爱智的传统上确立了自己的工作岗位。

当然，周作人转换后的“胜业”并不止翻译这一点。他的胜业究竟是什么？从后来他所做的几方面的工作来看：就是翻译古希腊和日本的文化、文学著作，中外民俗研究和小品文写作。周作人从1920年代开始，到1960年代去世，他的一生不管在什么环境下——日本统治时代他做过汉奸，国民党时代他做过囚犯，1950年代以后，他是一个半囚犯，直到最后在“文革”中被红卫兵残酷毒打而死，这三个方面的工作他一直坚持着，没有停止过。

（二）第二篇：《沉默》（1924）

《沉默》是一篇解释周作人为什么会及时转向的散文。周作人的文章写得非常委婉，他先引用了林语堂讲的一个故事："林玉堂先生[13]说，法国一个演说家劝人缄默，成书三十卷，为世所笑。"这是一个幽默的故事，所以他说，"我现在做讲沉默的文章，想竭力节省，以原稿纸三张为度。"于是开始讨论何谓"沉默"。周作人是个学问家，他完全是从学理上来讨论这个问题，但同时他又是一个关注现实的知识分子，所以论述中总是关顾到现实的问题。

他首先界定"沉默"是来自于宗教的神秘主义，接下去就讨论"沉默"的好处。他讲了两点，一点就是你不说话，比较省力，一说话就要伤精神，所以还是尽量少说话为好。这当然是打一个过门，主要是引出沉默的第二个好处——省事。为什么省事？他就说："古人说'口是祸门'，关上门，贴上封条，祸便无从发生。"这个话可能跟陈独秀有点关系，因为他们俩本来是好朋友，可是在反对基督教同盟问题上却出现了分裂，他发现人与人之间要真正的沟通其实是很困难的，即使是在朋友之间。当然这里也不否认可能还有另外一些暗示。即借着祸从口出的意思，暗示那个时代不太平，权力者开始走向高压了，知识分子如果保持沉默的话，就不会惹祸。这个说法其实有很大的现实意义在里面。

周作人喜欢正话反说，他另有一篇文章《碰伤》（1921），是一篇非常激烈的文章。他在文章里举了当时教职员和学生在新华门请愿被警察镇压的事实，当时报纸怎么报道这个事件的？说是在骚乱过程中学生不小心被"碰伤"了。周作人抓住这件事说，他把警察想象成一种穿着盔甲的怪物，你学生根本就不能去碰他，你如果"碰"了他，碰伤是你自己的事情。不是警察把你打伤的，是你自己不小心碰上去受伤的。周作人说碰伤在中国是常有的事，至于完全责任，当然由被碰的去承担。这当然是正话反说，接着他就说，希望人们再也不要去请愿了，"例如俄国，在一千九百零几年，曾因此而有军警在冬宫前开炮之举，碰的更厉害了。但他们也就从此不再请愿了。……我希望中国请愿也从此停止，各自去努力罢。"[14]这段话中的省略号是周作人自己加的，在1921年的背景下它意味着什么，读者不难理解。周作人在编《知堂文集》时照样把它收了进去，似乎看得出周的激进思想在当时并没有完全改变，只是他的语言温和含蓄，一般人很难读出其中的激进味道。正话反说是周作人散文的又一大特色。《知堂文集》里倒数第二篇，是有名的《三礼赞》，那时候已经是白色恐怖，他写了《娼女礼赞》、《哑巴礼赞》、《麻醉礼赞》，都是正话反说。《娼女礼赞》是说资本主义制度下妓女

的职业是高尚的，有了这个职业，不仅满足了资本家的需要，还可以为资本家的淫乱背十字架。《哑巴礼赞》是赞扬哑巴不说话，什么都不会惹祸。这与《沉默》的意思也差不多。正因为周作人说的是反话，碰到一些蠢笨读者就会受冤枉。我读大学的时候，在读的一本《现代文学史》的教材里，有一章是批判周作人的反动言论，就批判《三礼赞》，说周作人毒液四溅，居然歌颂妓女，歌颂抽大烟，企图麻痹革命人民意志，云云。对于这种连幽默和反话都看不懂的人，只能是苦笑，没有什么好解释的。

再回过来读解《沉默》。表面上看，他是说再也不愿意像野和尚那样“登高座妄谈般若”了。那么，为什么不高谈阔论呢？为什么沉默呢？他说：

善良的读者们，不要以我为太玩世（Cynical）了罢？老实说，我觉得人之互相理解是至难——即使不是不可能的事，而表现自己之真实的感情思想也是同样地难。我们说话作文，听别人的话，读别人的文，以为互相理解了，这是一个聊以自娱的如意的好梦，好到连自己觉到了的时候也还不肯立即承认，知道是梦了却还想在梦境中多流连一刻。

这段话很关键，他流露出真实的思想了。前面说的什么图省力啊、省事啊，都是反话。这里涉及到他心灵深处一个悲观的东西：他发现知识分子说的话实在是没有用的，人与人之间很难理解，启蒙知识分子引进西方的民主、自由、人权等东西到了中国的老百姓当中，好像一点反响都没有。所以他觉得，人与人的沟通是极为困难的，知识分子写了文章发表了，自己很高兴，觉得人家都理解了，这只是一种做梦，一种自娱。真正问题是，梦得太美好，有时候，你明明觉得这是梦，可还想在梦里多流连一会儿。这是非常深刻的启蒙知识分子的悲观，不仅周作人有，鲁迅也有。鲁迅在《药》里悲愤地写道，夏瑜自己要砍脑袋了，还在监狱里拼命去说服狱卒要起来革命。可是，正是他劝的那些人，有的在杀他的头，有的在打他的血的主意，做人血馒头卖钱。人与人之间的隔阂是非常深的，特别是那种先知先觉的知识分子，他所敏感的一种致命的东西、最重要的东西，他要告诉大家，可是，没有人相信。这是非常悲哀的事情。鲁迅也强烈感觉到这点，但鲁迅的个性是知其不可为而为之。我们读《野草》，可以感觉到他那种坚忍不拔里也包括一种沉默的战法，周作人要比鲁迅消极，他觉得没有必要如此坚持，既然讲了人家都不听，还讲它干嘛？

他后面有一段比喻，写得非常有意思。他说：

我们在门外草地上翻几个筋斗，想象那对面高楼上的美人看着，（明知她未必看见）很是高兴，是一种办法；反正她不会看见，不翻筋

斗了，且卧在草地上看云罢，这也是一种办法。

周作人早先是很起劲翻筋斗的，他编的论文集子里，一本《谈龙集》，一本《谈虎集》，都是充满了知识分子的现实战斗精神。特别是一本厚厚的《谈虎集》，主要是批判章士钊的。《谈龙》、《谈虎》是他最尖锐的文集。到后来，他发现“谈”了也不管用，所以也不谈了，紧接着一本集子就叫《看云集》，躺在草地上看云去了。他这儿说“卧在草地上看云”就是这个意思。他说：

我是喜翻筋斗的人，虽然自己知道翻得不好。但这也只是不巧妙罢了，未必有什么害处，足为世道人心之忧。不过自己的评语总是不大靠得住的，所以在许多知识阶级的道学家看来，我的筋斗都翻得有点不道德，不是这种姿势足以坏乱风俗，便是这个主意近于妨害治安。这种情形在中国可以说是意表之内的事，我们并不想因此而变更态度，但如民间这种倾向到了某一程度，翻筋斗的人至少也应有想到省力的时候了。

这段话，他是用一个比喻的方法，写启蒙知识分子在当时的处境。五四时期《新青年》的人都是乱翻筋斗的人，周作人自己就是翻得很起劲的一个。他认为这没有什么坏处，对世道人心的改造和建设是有益的，即使在一些道学家和警察看来有伤风化也无所谓。因为五四时期知识分子的言论本来就是与当时的政府、当时的道学家、保守派之间相对立的，他认为这是意料之中的，“我们并不想因此而变更态度”，大家注意，他用了一个“我们”，周作人很少用“我们”这个词的，这里却用了一个复数，很显然，不是指他一个人，而是包括了五四时代的那一群启蒙知识分子。

可是，“如民间这种倾向到了某一程度，翻筋斗的人至少也应有想到省力的时候了”。启蒙知识分子的对象主要是大众，只要他的话对老百姓有用，那些来自庙堂的反对声音他是无所畏惧的。但问题是，如果他说出去的那些话连老百姓都不懂，都不认为他这样做是对的，这一倾向到了民间有一定的程度，那么，他说，我应该想一想省力的事了。

这表面上看是周作人本人的一种悲哀，实际上正说明了五四时期知识分子广场价值的一种尴尬处境。知识分子广场价值概念，像两面有刃的刀一样，对上、对庙堂，他是抗衡庙堂的压迫，对下、对民众的愚昧、民众的不觉悟，他是要批判，要教育，所以，作为广场上的知识分子，他是非常紧张，战斗意识非常强，同时也感到非常累，感到非常失望。鲁迅经常产生这样一种感觉。鲁迅为什么要去不断地寻找最有力量的、最激进的组织联合？就是因为知识分子要一面抗衡庙堂，一面教育、批判民众，这种压力是非常大的，作为一个个人主义的知识分子，他必须要跟现实中的某一种力量紧密结合才能发展。而周作人呢，他正

好相反，退回到书斋里去。他放弃了两面受敌的处境，退守到一个“民间岗位”。从五四新文化运动的历史来看，往前走的知识分子，往往总是往庙堂方向靠，或者就是革命的、反庙堂的，其实也是在庙堂的范畴里，陈独秀、胡适、鲁迅，都是往这个方向走。周作人是往后退，退到民间去寻找一个工作岗位，做他自己的事情。这样，他的工作就不再以广场的启蒙为指归了。

这篇散文很短，但是他讲的内容却很多，从沉默的定义开始，讲到沉默的好处，再讲到自己对沉默的看法，而最终，扯出了一个大问题，即当时知识分子所面临的一个尴尬的处境。这个处境不仅仅是周作人意识到，很多知识分子都意识到。1920年代革命文学起来以后批判五四，瞿秋白批评白话文为“非驴非马”，就是因为那种非驴非马的白话文实际上是欧化文。这种来自于西方的思想和文体，对中国老百姓不能发生直接的关系。作为革命的知识分子，像瞿秋白，就要求进一步突破自己，进一步向民众去深入，于是就出现了“大众语运动”，出现了所谓“为第四阶级服务”，最后就变成延安毛泽东提出的“为工农兵服务”。另外一种努力就是周作人，他看到知识分子启蒙的失败，看到知识分子来自于西方的话语跟广大民众之间缺乏沟通，缺乏了解，他只能回过头来，通过他自己开拓的民俗学的研究，来沟通和衔接他与中国民间的关系。就是说，避开了广场这样一个价值观念。这篇文章虽然短，但是把他转向的原因，包括这个转向背后所隐藏的非常深刻的悲哀，都展示出来了。

注释

〔13〕即林语堂。

〔14〕《碰伤》，收《知堂文集》，第60—61页。

（三）第三篇：《伟大的捕风》（1929）

《伟大的捕风》写作时间比较迟，与《沉默》相隔五年。但周作人把它接在《沉默》的后面是有意图的，他想以此补充《沉默》的一些观点。1929年的周作人散文风格已经基本成熟，其博学、晦涩、迂回、丰腴等文笔特色都充分显示出来。这篇散文与《沉默》相比，意境更加深远，态度也更加积极，而且流露出周作人散文中很少有的热情。他起先就引了《圣经》里的传道者的话：

我最喜欢读《旧约》里的《传道书》。传道者劈头就说，“虚空的虚空”，接着又说道，“已有的事后必再有，已行的事后必再行。日光之下并无新事。”这都是使我很喜欢读的地方。

“虚空”就是“空虚”，“空虚的空虚”，就如同鲁迅所说的“绝望之为虚妄，正与希望相同”。虚无，本身也是虚无的，一切都是虚无，而这个虚无的观念也是虚无的。为什么？因为在阳光底下没有新鲜的东西，我们每天看到的事情都是以前做过的，已经有的事情今后还会有，历史是一种不断地循环，不断地重复。

我查了《圣经》的《传道书》，这段话很优美，我把它当作诗的体例排列——：

传道者说，虚空的虚空，虚空的虚空。凡事都是虚空。

人一切的劳碌，就是他在日光之下的劳碌，有甚么益处呢。

一代过去，一代又来。地却永远长存。

日头出来，日头落下，急归所出之地。

风往南刮，又向北转，不住的旋转，而且返回转行原道。

江河都往海里流，海却不满。江河从何处流，仍归还何处。

万事令人厌烦。人不能说尽。眼看，看不饱，耳听，听不足。

已有的事，后必再有。已行的事，后必再行。日光之下并无新事。

岂有一件事人能指着说，这是新的。那知，在我们以前的世代，早已有了。

已过的世代，无人记念，将来的世代，后来的人也不记念。

……

我专心用智慧寻求查究天下所作的一切事，乃知神叫世人所经练的，是极重的劳苦。

我见日光之下所作的一切事，都是虚空，都是捕风。

弯曲的不能变直。缺少的不能足数。

我心里议论，说，我得了大智慧，胜过我以前在耶路撒冷的众人。而且我心中多经历智慧，和知识的事，

我又专心察明智慧，狂妄，和愚昧。乃知这也是捕风。

因为多有智慧，就多有愁烦。加增知识的，就加增忧伤。

之所以要把传道者这长长的一段话抄下来，不仅仅是语言很优美，更主要是希望能够完整地把握周作人引文的含义。因为断章取义总是危险的，周作人开头引的两句话都极富智慧，他自己也连用了两次“喜欢”这个词，我还以为周作人是很赞同《圣经》里的意思。但读了全文后，发现不对了，在宗教家的彻底的悲观厌世的人生态度面前，周作人却显现出少有的世俗的热情与批判精神。他把传道者的这段话活学活用了。

怎么理解“已有的事后必再有，已行的事后必再行。日光之下并无新事”？《圣经》把自然界的现象与人类历史的现象都归结为一种虚无缥缈的“循回”，有点像《红楼梦》里的“好了歌”那样，一切都在自然历史的循回中而微不足道。但是周作人却没有进一步去发挥它的悲观的态度，而是把消极的循回观念引向积极的批判精神。他借题发挥继续引经据典，把“日光之下并无新事”与两种复古的言论联系起来：“中国人平常有两种口号，一种是说人心不古，一种是无论什么东西都说古已有之。”这两个口号都来自文化复古派的心理。周作人提起“人心不古”只是虚晃一枪，而主要在“古已有之”上做文章。他首先批判了那种说潜艇我们古代也有、轮船古代也有的复古言论，他说，这种言论“实在不敢恭维”。所谓“古已有之”，就是说中国古代什么东西都有，可是有什么呢？当然不是潜艇轮船，而是我们今天认为的坏东西。“古已有之”的都是坏东西，像魔鬼一样，像遗传的病菌一样，一直纠缠到我们今天。

周作人是谈鬼高手，他有许多文章都是谈鬼的，而且谈得很有人情味。但在这里他却把“鬼”与传统保留的民族劣根性联系起来，采取了批判的态度。他说：“世上的人都相信鬼，这就证明我所说的不错。普通鬼有两类。一是死鬼，即有人所谓幽灵也，人死之后所化，又可投生为人，轮回不息。二是活鬼，实在应称僵尸，从坟墓里再走到人间，《聊斋》里有好些他的故事。此二者以前都已知道，新近又有人发见一种，即梭罗古勃（Sologub）所说的‘小鬼’，俗称当云遗传神君，比别的更是可怕了。”他明明要讲梭罗古勃的“小鬼”，却偏要先讲一大堆死鬼活鬼，知识特别丰饶，这是周氏散文的丰腴性。“小鬼”是俄国作家梭罗古勃（Fiodor Sologub,1863—1927）写的同名小说里的一个角色，小说里的“小鬼”与遗传好像还不是一回事，它反映了人的内心深处的“恶”的因素，〔15〕但周作人却对这个“小鬼”另有解释，他把梭罗古勃的“小鬼”引

到了挪威著名的戏剧家易卜生的一个作品《群鬼》，把两者联系起来。

《群鬼》是挪威剧作家易卜生（Henrik Ibsen,1828—1906）的名著，它直接写了遗传对人的影响。主人公是一个贵族夫人阿尔文，但她的丈夫放荡腐化，患梅毒而死。阿尔文夫人含辛茹苦把儿子送到巴黎接受教育、培养成材，并且对外竭力树立丈夫的正面道德形象。她捐造了一个孤儿院，并选择丈夫去世十周年的纪念日那天开幕。儿子也从巴黎赶回来，似乎一切都很圆满。但她最后才知道，她惟一的儿子，因为他父亲遗传的梅毒已经病人膏肓。阿尔文夫人深受刺激，她好像看到满舞台都是鬼，于是她就说了这么一段话：

我眼前好像就有一群鬼。我几乎觉得咱们都是鬼，……不但咱们从祖宗手里承受下来的东西在咱们身上又出现，并且各式各样陈旧腐朽的思想和信仰也在咱们心里作怪。那些老东西早已经失去了力量，可是还是死缠着咱们不放手。我只要拿起一张报纸，就好像看见字的夹缝儿里有鬼在乱爬。世界上一定到处都是鬼，像河里的沙粒儿那么多。〔16〕

这个故事从今天来看也没什么意思。遗传因素当然是很重要的，但是遗传是不是重要到足以影响人的命运？也很难说，我们现在科学上对DNA遗传因子的研究就是要解决人自身的问题。这个我们不去说它了。剧本的意义是把生物学上的遗传因素与社会学上的民族文化积淀联系起来，强调的是一种旧时代的病菌，它不会随着旧时代的消失而灭亡，它还会像遗传的病毒一样，遗传到下一代，遗传到后来的世界。所以，在以后的新的时代中，仍然能够看到旧时代遗传下来的病毒。周作人也是强调这一点，他是持批判态度的，所以他把梭罗古勃的“小鬼”形象也扯进去了。“小鬼”象征的是人的心理犯罪欲望，也就是人的恶魔性，易卜生讲的遗传也包括社会的陈旧思想，为了把这两者沟通起来，周作人又扯进了法国的社会学家勒朋（Gus-tave Le Bon，1841—1931，周作人译作吕滂）的观点。勒朋在研究民族发展心理学和集体无意识等领域很有名，可以说是弗洛伊德的精神分析理论的先驱，也可以说是鲁迅、周作人等中国知识分子批判国民性的理论依据之一。他的《民族进化的心理定律》一书讨论了遗传与民族发展的关系，在他看来，死去的无数祖先是今天活着的人类民族的原创，现在的人们不仅在生理结构上继承了祖先，思想情感（文化）上也是继承于他们，“在一民族之生存上占重要地位者非生者而乃死者，死者乃其道德之创造人，又为其行为之无心的主动人。”〔17〕周作人斩钉截铁地说，我们参照勒朋的《民族进化的心理定律》，就“觉得这小鬼的存在是万无可疑”的了。

这样一个思想，周作人在这篇散文里说得很清楚了——我们今天所面临的一切问题，实际上都跟旧的时代有关，旧时代里面的那种病毒，

在我们现代的时代里面都会存在。下面就开始讨论现代的“鬼”了。阿尔文夫人不是满舞台看到的都是鬼？他就说：“无缘无故疑心同行的人是活鬼，或相信自己心里有小鬼，这不但是迷信之尤（鬼，他其实是不相信的），简直是很有发疯的意思了。然而没有法子。只要稍能反省的朋友，对于世事略加省察，便会明白，现代中国上下的言行，都一行行地写在二十四史的鬼账簿上面。画符，念咒，这岂不是上古的巫师，蛮荒的‘药师’的勾当？但是他的生命实在是天壤无穷，在无论那一时代，还不是一样地在青年老年，公子女公子，诸色人等的口上指上乎？”他这段话非常深刻。鲁迅说过满纸仁义道德的字缝里是血淋淋的两个字“吃人”，周作人说这个话几乎和鲁迅是一样的意思。二十四史，他称为“鬼账簿”，鲁迅把它称为“陈年流水簿子”，意思也是一样的。那鬼账簿上满载了那种野蛮的、迷信的、鬼气的东西都是象征符号，它象征了一个野蛮的迷信时代（所谓的画符、念咒等等），直到今天还是在流行。

然后，他就拿自己做例子：“即如我胡乱写这篇东西，也何尝不是一种鬼画符之变相？”这里涉及到周作人散文里另外一个非常大的特征，就是一种自我消解。这是反启蒙的知识分子特点。启蒙知识分子认为自己说的话句句是真理，他要教育大众应该怎么做。他会告诉大家：美国人是怎么做的，英国人是怎么做的，所以我们中国人也应该这么做。而周作人却轻蔑地把这种启蒙比做是现代的画符念咒。中国人相信符咒。符就是符号，一个真实的东西早就没有了，它留下了一个符号，这个符号能够指代背后一个有生命力的东西，其实符号本身是没有生命的；咒是咒语，也是一种符号象征，通过某种形象某种声音来驱逐妖魔鬼怪，或者达到某种现实的功利目的。人们对符、咒这些东西过于迷信，对文字上的东西过于迷信，就会出现鬼画符。我举一个最简单的例子，人的名字就是一种符号，很多人就特别讲究名字的笔划或者意义，以为名字的好坏与自己一生祸吉有关。文字也是一种符咒，中国人过去是非常相信文字的，以为一篇文章或者一个口号都可以影响现实中人的生命。在“文革”时期这种画符念咒现象多得不得了。每个人说话、开会、讲课，都是先要背一段毛泽东的语录，高喊几声万岁，似乎这样一来就加强了战斗力，或者打倒了对方。说到底，还是对符咒这种东西的迷信。

那么，周作人把这样的东西跟他自己联系起来是什么意思呢？我觉得他是顺手反讽了广场上的启蒙知识分子。启蒙知识分子站在金字塔上面，下面都是芸芸众生，他在那儿讲什么光啊，真理啊，以为这样老百姓都听懂了。而周作人却认为，实际上也是一种画符念咒呀，知识分子总是过于相信各种外来的名词、概念、术语、理论、口号、主义，以为一个新名词新概念来了就可以解决很多实际问题，其实只是鬼画符而

已。这整个的一段所说的还是跟《沉默》一样，在讨论启蒙知识分子的无能无力。

最后一部分周作人却提出了积极的主张。他又转回到历史的循回了，他说："已有的事后必再有，已行的事后必再行，此人生之所以为虚空的虚空也欤？传道者之厌世盖无足怪。"既然历史就是这么被遗传，一代代遗传下来的，既然现在的事情没有什么新鲜，过去都已经出现过的，那么我们今天的努力不都是虚空吗？但是，他接着又引了传道者的另外一段话，我在上面也抄录了：

我又专心察明智慧狂妄和愚昧，乃知这也是捕风，因为多有智慧就多有愁烦，加增智识就加增郁伤。话虽如此，对于虚空的惟一的办法其实还只有虚空之追迹，而对于狂妄与愚昧之察明乃是这虚无的世间第一有趣味的事，在这里我不得不和传道者的意见分歧了。

周作人曲里拐弯到这里才终于说出他自己的意见了。由于前面他对传道者的话作了积极的批判的引申，所以到这里与传道者分道扬镳是顺理成章的。传道者认为现实生活中一切都是虚无的，没有什么好讨论的，对于智慧和知识没有必要去追求的，因为智慧知识越多，你的烦恼就越多。过去中国老庄也有这种说法的，人一识字忧患就来了。但对于这一点周作人却是不认同的。这个分歧露出了他作为人文知识分子的本来面目，所有的消极悲观都一扫而空。周作人是崇扬古希腊的爱智的。他认为，人间是虚无的，人类是愚昧的，可是对这种虚无和愚昧的研究却是有意义的，我们必须直面这虚无和愚昧，这"是这虚无的世间第一有趣味的事"。这也是周作人的典型语言，他从来不说"有意义的事情"或者说"有价值的事情"，而总是说有趣味、有意思的事情。他想说的是，虽然民众很愚昧，我们启蒙也没用，就像画符一样，可是，我们对这种愚昧的、没用的东西的研究，本身是有趣的。为什么靠鬼画符没用？为什么没用的东西大家会那么相信？人类为什么愚昧？为什么这种愚昧会持久地保存下去？这问题本身是有意思的，研究这个东西是很有趣的。这就不是虚空的虚空了。

按照周作人一般的写作习惯，文章到这里也可以完了。但这篇散文却体现了周氏少有的感情色彩，下面的话比较噜苏，也很动情——他引了丹麦的文学批评家勃兰克斯（Georg Brandes,1842—1927）评论法国作家福楼拜（Gustave Flaubert,1821—1880）的一段话，说福楼拜的性格有两种成分组成："对于愚蠢的火烈的憎恶，和对于艺术的无限的爱。这个憎恶，与凡有的憎恶一例，对于所憎恶者感到一种不可抗的牵引。各种形式的愚蠢，如愚行迷信自大不宽容都磁力似的吸引他，感发他。他不得不一件件的把他们描写出来。"读着这段话，仿佛周作人又回到了五四做斗士的时代的精神风貌。我们这里也可以看到鲁迅的精神，鲁

迅在写国民性的愚昧的时候，也有这样一种恨到爱的地步。你看，他对阿Q就是这样。鲁迅对这样一个愚昧的灵魂，他是充满了感情。他痛恨阿Q愚昧到了这个程度，一定要把他写出来，把他的灵魂挖出来鞭挞。但挖掘到最后，这个愚昧的东西，对鲁迅来说变成一种不可抗拒的吸引力，使他如此精致地来表现一个人类的愚蠢的典型。所以，阿Q就变成一个不朽的艺术典型，变成艺术上至善至美的东西了。这是一个非常辩证的东西。

那么，周作人引用这段勃兰兑斯的话，其实是回到了知识分子的责任。但是他把批判国民性和民族的劣根性的任务转换为一种观察和研究，这是民间岗位上的知识分子的责任与启蒙知识分子的不同："察明同类之狂妄与愚昧，与思索个人的老死病苦，一样是伟大的事业"，这话很有意思，思索人的老死病苦，这是释迦牟尼的事情。那个印度王子什么都有了，他就想不通几件事，再有钱的人，哪怕你是个王子，你也解决不了，一个人要老的，要死的，要生病的，还有人心的那种苦。释迦牟尼想的是人类最普遍最大的事情，永远都不可以克服的，老死病苦。那么，周作人就把知识分子的工作，定位在研究人类的愚昧和狂妄，这与释迦牟尼研究人的老死病苦，被认为是一样的伟大。然后，他说："积极的人可以当一种重大的工作，在消极的也不失为一种有趣的消遣。虚空尽由他虚空，知道他是虚空，而又偏去追迹，去察明，那么这是很有意义的，这实在可以当得起说是伟大的捕风。"风是很虚空的，一阵吹过来都没有的，可是，去追寻这个虚空的意义，追寻这个虚空的过程，他认为是非常伟大的。虽然他认为启蒙在现实中没有意义，可是，去研究人类的愚昧和狂妄，比如一个作家，他可以把它转换为一种艺术的材料；一个思想家，他可以把它转换为一种思想的材料，作为我们在自己的岗位上做实验派用场。这样一来，画符可以研究，念咒可以研究，迷信可以研究，鬼也可以研究，所有的东西，都可以把它放到一个科学的、学术的、艺术的空间，我们都可以去观察它，研究它。这样，他就解决了一个绝望与希望的关系。本来是一个虚无的东西，可是，还是有研究的意义和价值，那就把它定位在自己的岗位上加以利用。这个立场，我以为还是揭示了一个人文知识分子的民间立场。

最后是周作人引法国的思想家帕斯卡尔（Blaise Pascal,1623—1662）《思想录》里的一段非常著名的话：人是会思想的芦苇：

人只是一根芦苇，世上最脆弱的东西，但他是一根会思想的芦苇。这不必要世间武装起来，才能毁坏他。只须一阵风，一滴水，便足以弄死他了。但即使宇宙害了他，人总比他的加害者还要高贵，因为他知道他是将要死了，知道宇宙的优胜，宇宙却一点不知道这些。

周作人又一次强调了人的至高无上性——人虽然像芦苇那样软弱无

用，但是他会思想，所以他比天地万物为优。他就这样为他的民间岗位确立了工作范围：它的功能是什么，它的价值是什么。他明明知道有些东西是虚无的，但他不是因为虚无而像通常说的，就“看破红尘”一走了之。周作人不是这样的人，他确立了自己的岗位，确立了自己的工作范围和工作意义，来完成他的工作。

注释

〔15〕《小鬼》今译《卑劣的小鬼》，费·索洛古勃著，刁绍华译，辽宁教育出版社2000年。在《撒旦的蜕变——译者前言》中，译者这样介绍“小鬼”形象：“小说情节进展到中间的时候，突然出现一个‘小鬼’。彼列多诺夫搬到新居的当天，‘不知从何处跑来一个没有固定形体的小畜牲——灰色的、行动敏捷的小鬼。只见它笑嘻嘻，哆哆嗦嗦，围着彼列多诺夫转来转去。他向它伸出一只手，它就迅速地溜掉了，跑到门外去了，或者钻到柜橱底下去了，可是过了一会儿，它又出现了，哆哆嗦嗦，逗弄人——灰色的，形象模糊，动作敏捷。’从此以后，这个‘又脏又臭，既让人厌恶又叫人恐惧的’小鬼一直伴随着彼列多诺夫。他害怕这个‘阴险毒辣的家伙’，竭力想要摆脱它，念驱邪咒语，用斧子劈，但无济于事，小鬼照样随时随地出现在他的眼前，讥笑他，捉弄他，引起他无限惊恐。最后，彼列多诺夫终于在小鬼的引诱下纵火烧了正在举行化装舞会的公共俱乐部。这个小鬼虽然是彼列多诺夫神经错乱时出现的幻觉，但从艺术表现上来看却是彼列多诺夫的‘同貌者’，是他的内心状态的外化，是他的精神世界高度概括的物质化。二者彼此补充，互为镜子。这一艺术处理手法来自费·陀思妥耶夫斯基的长篇小说《卡拉马卓夫兄弟》中德米特里在梦魇中与小鬼对话的场面。”在小说里，彼列多诺夫是个处于嫉妒、猜疑、恐惧的心理折磨下的精神错乱者，终于成为杀人犯。作家索洛古勃认为，这是潜在于人的精神底层的犯罪意志的总爆发。所以，小鬼似乎象征了他灵魂深处的犯罪欲望，也是我所谓的“恶魔性因素”。

〔16〕这段话引自潘家洵先生翻译的《群鬼》，收《易卜生戏剧四种》，人民文学出版社1978年，第246页。周作人在《伟大的捕风》中的那段引文也是潘家洵先生的译文，但后来有过修订。

〔17〕勒朋《民族进化的心理定律》，张公表译，《译者序》，商务印书馆1935年，上海文艺出版社1991年影印，第2页。

（四）第四篇：《闭户读书论》（1928）

从某种意义上说，《闭户读书论》是一个标志，标志了周作人的价值取向的彻底改变，同时也明确地宣告他与现实的不妥协。因为前有清代文字狱，后有国民党政权的专制，常常让人以为“闭户读书”是一种消极的、妥协的、软弱的自我保护措施，所以遭遇的误解和批评也特别多。“避席畏闻文字狱，著书都为稻粱谋”，是清代诗人龚自珍批判当年士大夫精神状态的诗。

这篇文章写于1928年。前一年，国民党武力统一了半个中国，建立了统一的国家政权。由于国民党的政权是靠枪杆子夺来的，它在治理国家以及文化建设等方面也相应地企图建立大一统的天下，五四以来形成的一个以自由主义、个人主义为基础的知识分子文化格局面临了一场严峻挑战。面对这样一个时代，各种知识分子都有他自己的立场，比如鲁迅，他就在这样的挑战面前，勇敢地参加了左联，参加了反对派运动。还有一个大家都很熟悉的知识分子陈寅恪，就是在那个时候写了著名的纪念王国维的碑文，树立在清华大学的校园里面，提出了“独立之精神，自由之思想”的口号〔18〕。他是说，国民党既然统一了中国，你可以建立你的政权，我不反对，但是，我们知识分子有我们知识分子的操守，我们有自己的独立精神，自由思想，学术与政治是两股道上走的车。他这个话是为纪念王国维先生而写的。王国维，据说是因为国民党北伐军有燎原之势，他害怕中国文化的彻底毁灭，跳进昆明湖死了。当时人们流行一种说法，王国维是为了殉溥仪而死。这是不通的，当时连溥仪自己都没有死，为什么你去死呢，莫名其妙嘛。于是后来有各种猜疑流传开来。陈寅恪先生就指出：王国维殉的不是溥仪，不是一个旧的朝廷，而是中国的文化传统。革命葬送了这样一种文化传统，那么王国维作为这个古老文化的最后一个守门人，就随同这个文化一起死了。就像恩格斯评价但丁是中世纪最后一个诗人一样，王国维先生大约也能算是中国古典时代的最后一个诗人了，古典时代结束了，世界将进入现代，那些接受传统教育的知识分子应该怎么办？当时陈寅恪只有三十多岁，他当然不肯像王国维那样去死，但他必须要划出一个界限，就是：我做我自己的工作，在这个范围里，要维护的就是“独立之精神，自由之思想”。

后来证明陈寅恪先生一步也没有离开过自己设定在民间的工作岗位，虽然他晚年还是在“文革”中被迫害而死，但他一生所作的学术成就无人可及，胡适、郭沫若都比不过他。周作人的“闭户读书”的宣言其实也是这个意思，但他比陈寅恪更要介入社会，这个时候他还抱有对于国

民党清党屠杀共产党的强烈愤怒。他发表这篇文章，本意是抗议国民党的屠杀，他说的话全部是反话，又是正话反说，绵里藏针的说话技术。

这篇文章写得非常有意思。他一开始就绕来绕去地谈灵魂的有无，说唯物论盛行灵魂说就消失了，中国人过去是讲轮回的：二十年后又是一条好汉，所以大家可以不怕死，可是现在有了唯物论以后，大家不相信鬼了，死了就死了，一失足成千古恨，再回头已百年身。所以大家还是爱惜生命好。那么，你的生命怎么来安排呢？接着他狠狠地批判了当时的现状，他说，只有两种人是不烦恼的，一种是做官的人不烦恼，还有就是有钱的人，虽然也有烦恼，但可以用各种方法来消遣，比如吸毒、嫖娼、赌博、洗桑拿什么的，以此打发时间。否则的话，一个正派的人面对如此黑暗的社会真要活活气死。周作人用很幽默的说法，骨子里却很尖锐。比如他说："这些不满和不平积在你的心里，正如噎隔患者肚里的'痞块'一样，你如没有法子把他除掉，总有一天会断送你的性命。""痞块"大约就是指癌症，人因忧患而不发泄，容易生癌症。但如果随意发泄呢？就更加危险："假如激烈一点的人，且不要说动，单是乱叫乱嚷起来，想出一口鸟气，那就容易有共党朋友的嫌疑，说不定会同逃兵之流一起去正了法。"这段话里激愤之气溢于言表，周作人青年时期满口柴胡的"流氓鬼"又出来了，你看他的话里什么"乱叫乱嚷"、什么"鸟气"都出来了，而且"共党"后面加"朋友"，"正法"前面连带"逃兵"，都是对现实中残酷事件的影射。我们可以通过字缝行间的暗示来想象周作人当时所处的环境之黑暗。

文章写到最后才说到了读书的意思，但他也不是真的讲读书，锋芒还是针对了现实。他说我们这些读书人既不是官也没有钱，又消除不了烦恼，所以只有一个办法：读书。读什么书呢？他这个话是一步一步来的。他建议说，应该读历史。你去看历史上的这些群鬼，在我们今天生活当中都重现出来。周作人这个时候，历史的循环论占了上风。

关于循环论我想多说几句，因为这也牵涉到后来周作人的一系列人生道路的选择。循环论是中国传统的思维方式。西方人的历史计算法是从公元、耶稣诞生开始，是一个直线发展的日期表。这样来看历史，历史就是线性发展的。所以西方容易产生进化论。而中国人的历史是讲轮回的，以甲子纪年，就是甲乙丙丁的十个"天干"跟子丑寅卯的十二"地支"对应起来，甲子年，然后乙丑年，这样一个是十，一个是十二，一圈轮下来是六十，六十年以后又是一个甲子年。这样来看历史，讲来讲去都是六十年。中国人的思维方法也是循回的，这又跟佛教的轮回说似乎有些关系，人的生命也是生生死死，不断地循环。所以，一个人死了，二十年以后又是一条好汉；男女相爱不能成眷属，也没关系，来世还可以成夫妻。循环论在历史观上就变成了一个大循环。开国皇帝兴兵

打了天下，慢慢的一个朝代进入昌盛、衰落、战乱、崩溃，于是又一个开国皇帝起兵，再从头开始转。儒家的士大夫阶级之所以重视气节提倡愚忠，就是因为这个东西通常无法坚持。理学有一句很不好的话：饿死事小，失节事大。其实“气节”这个东西在中国人心里是非常虚无的。我举一个例子，满清当时算是异族，打入中国以后，明朝亡了，士大夫一个个都慷慨激昂，叫嚷着要保持气节，谁去做满清的官，谁就是卖国贼。最著名的故事就是《桃花扇》，侯方域考了清代的进士，名妓李香君就连结婚都不愿跟他结了。其实这种气节很无聊。没过了几年，到第二代、第三代的时候，连几个著名的抗清名家都松口了，他们说，我们这一代因为生在故朝，有故主之恩，现在的孩子生在大清国，那就是大清国的臣民了，所以他们应该去考试，博得一个功名。你看，中国的士大夫就是这么圆滑。气节是可以变化的。由于有这么一个历史循环的概念，中国人对历史的看法也很虚无。周作人受的就是这么一种思想影响，这种影响有积极的一面也有消极的一面。

周作人是研究晚明史的，他当时就重复说过很多次，中国在1920年代末的现实，与晚明史实在太像了。晚明历史最激烈的斗争是太监魏忠贤的阉党与士大夫集团的东林党的斗争，朝廷采取特务制度，监视、迫害、屠杀知识分子，很多坚持说真话的人，对国家有贡献的人，都被杀完了。等到崇祯皇帝上台，能干的人已经被杀得差不多了。以后就激化了社会矛盾，激起了农民起义，朝廷调兵力去镇压农民起义一败涂地，国力就不断下降，最后是李自成进京、清兵入关，明就彻底灭亡了。当时周作人从这历史中看到了现实的影子：一方面国民党的特务政治，钳制言论自由，迫害知识分子，正直的知识分子不敢说话；另一方面苏区红军闹暴动，国民党军事镇压，重新爆发战争；然后又有日本人虎视眈眈，准备侵略我国东北三省，又面临一个被入侵的危险。周作人对日本的侵略野心是很警觉的。所以他就把国民党时代这样一个形势跟明末历史对照起来，他在另一篇文章里说，现在如果我们演一出晚明的戏，演员都不用化装，站在台上去说的话就是当时的话。〔19〕于是他就把自己看成是明末一代不敢说话的知识分子，所谓公安派、竟陵派，这一批人追求的是个人的心灵自由，而不去管国家大事了，而这样一批人也保留了一个文化的脉络，他认为，五四就是公安、竟陵这样一个文化流脉的再现。周作人在很多文章里说到这个意思，这一篇文章比较早的把它表示出来。

他有一段话表达了他读史的内心恐惧：“历史的人物亦常重视于当世的舞台，恍如夺舍重来，慑人心目。此可怖的悦乐为不知历史者所不能得者也。通历史的人如太乙真人目能见鬼，无论自称为什么，他都能知道这是谁的化身，在古卷上找得他的元形。”我们这里要注意他的用

词，“可怖的悦乐”是指什么？这是周作人写出了自己读史的心情，——他发现了群鬼再生，历史上的故事又重新发生了，他由此感到恐怖，又感到了一种快感，他把自己比成了神话里的太乙真人，能够看出现实中所有事物的真相，不过是历史上的故技重演而已。所以他接着说：“浅学者流妄生分别，或以二十世纪，或以北伐成功，或以农军起事划分时期，以为从此是另一世界，将大有改变，与以前绝对不同，仿佛是旧人霎时死绝，新人自天落下，自地涌出，或从空桑中跳出来，完全是两种生物的样子：此正是不学之过也。”我觉得循环论的深刻之处是看到了历史的延续性和可复制性，所谓的“历史新纪元”都是靠不住的。20世纪中国政治舞台上已经无数次宣布“新纪元”来了，但最终发现，“来了”的仍然是历史的群鬼。

从《胜业》、到《沉默》、到《伟大的捕风》、再到《闭户读书论》，这四篇文章完整地展示了周作人从五四到1920年代末的一个心路历程，所以他把这四篇文章按照他自己的思想顺序编在《知堂文集》的前面，宣告了自己的人生道路的转向和新的价值取向的确立。

注释

〔18〕陈寅恪先生这个口号最初见于《清华大学王观堂先生纪念碑铭》，1929年。

〔19〕周作人在《永日集·历史》里说：“假如有人要演崇弘时代的戏，不必请戏子去扮，许多脚色都可以从社会里去请来，叫他们自己演。我恐怕也是明末什么社里的一个人，……”《永日集》，收止庵校订“周作人自编文集”系列，河北教育出版社2002年，第134页。

三 对周作人散文的语言艺术的感受

周作人的散文在现在并不是青年读者所喜欢的，这也不仅仅是因为年代相隔太远，主要是他的文体不通俗，不流畅，非常苦涩，而且越到后来越是难读。但这种难度只是话语的隔膜不是学术程度上的隔膜，只要你一旦进入了周作人的特殊语境和认识世界，这些困难就消除了。那么，怎么消除呢？我想也是没有办法的，尤其是青年人的文化修养与知识背景所限定，大约也是无法喜欢周作人的文章。周作人在现代文学史上是有特殊的地位，但由于他思想的深邃与表述的特别，所言所行不肯随波逐流，独特的人生体味亦非流行思想与文化潮流所能理解，这样的人，遭遇孤独与寂寞是必然的；后来因为当了汉奸，在汉贼不两立的观念下，口诛笔伐之声至今不绝，甚至还连带周作人散文的爱好者和研究者。这自然也妨碍了对周作人散文价值的认同。新文学史的主流本身是一种被时尚的流行文化思潮所左右的产物，它在近一个世纪的文学运动中已经规范和划定了固定的审美模式与知识谱系，西欧化和政治化的流行观念基本上锁定了研究者思路，远有夏志清，近有李泽厚，他们的西化的知识谱系与言语习惯都不能体会到周作人散文的绝妙好处。这也是没有办法的。我有时觉得读书也要有缘分，有的人一读就读进去了，有的人苦苦用功也无济于事。

不过我还是想讲讲周作人的散文的基本的语言艺术，虽然我在前面的文本细读时已经陆续提到了一些，这也是很难表述清楚的。我只能讲讲自己的感受，没有什么普遍的意义。在我所读过的关于周作人研究的著作里，只有一本书是讲周作人散文的艺术性的，那就是刘绪源先生的《解读周作人》〔20〕，刘先生对周作人的散文语言艺术作了很好的分析，他讲得好的地方我就不说了。我想补充的是另外两个特色，周作人的文体特色，还可以简单归纳为两点：一是文体的迂回；一是文体的丰腴。这是我所喜欢的语言特点，至于他的文体还有许多其他的特色，我就不说了。

先说迂回。迂回就是吞吞吐吐，不爽快，有点啰嗦。这怎么会成为一种文体的特色呢？我想这与周作人的写作背景有关系。如果换了一种背景，也许就是缺点。周作人还有些文章没有收进他的《知堂文集》，因为他后来决心不谈文学了，所以把文学方面的议论文字都删去了。他有些文艺短论是很重要的，譬如《美文》、《个性的文学》等等，他在1921年提倡“各人各有胜业”时，有一项建议就是关于“美文”的提倡。周作人提倡的美文与我们今天所理解的“美文”是不一样的。我们理解的美文是文字的优美，意境的优美，等等，而周作人所说的美文，是指心灵

自由、能够准确表达自己的文化处境及其感受的文体。他在《个性的文学》里强调了所谓的“个性”概念：“个性的表现是自然的”，“个性是个人惟一的所有，而又与人类有根本上的共通点”，“个性就是在可以保存范围内的国粹”（即民族性）〔21〕，就是说“美文”不是形式主义的文体，而是体现个性极为自由的文体；而且也不单单是指英国随笔的模仿，它还将穿起“国粹”的外衣，那其实就是以后的小品文的模式。的确，我们读周作人本人所醉心的小品文，并不会觉得它是唯美的，或者是形式的，它只是一种自由的、个性的、随心所欲又弥散着灵气的文体。但是这种自由精神恰恰是在言论极不自由的中国现实环境下滋生出来的，所谓任意而谈无所顾忌的语丝文体，不能不受到严厉的压迫和控制。周作人的散文风格是在北洋军阀和国民党政权的先后大屠杀中形成并走向成熟的，其文体上也不能不带有鲜明的时代痕迹。我们从刚才分析的几篇散文中就能感受到，作为有良知的自由知识分子，他面对时代的血腥气不会没有话要说，但是不能够直截了当地说，于是自由的个性受到压抑，就仿佛是鲁迅说的，在巨大的石头底下长出来的植物只能是曲曲弯弯的，在专制时代知识分子的良知要准确地表达出来，也不能不遭遇到巨大的言说的困难。这是第一层的原因；还有第二层的原因是前面我们所分析的，周作人自身在五四新文学高潮中养成的启蒙知识分子的立场和广场型的价值取向都遭遇了挑战，他通过反省而改变了价值取向，转向民间的岗位，这使他对于“野和尚登高座妄谈般若”的自信也丧失了。前一层原因是客观的限制，后一层原因是主观上的限制，双重限制使他说出来的话不能不吞吞吐吐，但又由于周作人的学识渊博，表达一个想法常常引经据典，曲里拐弯，正话反说，就形成了一种很特殊的文体。读他的文章好像一脚踩在棉花地里，软绵绵的，不知道里面到底是什么；也像走进一座迷宫，走进大门还无法搞清楚里面堂奥究竟会藏着什么宝物。然而就会吸引你一边读一边想一边体会，不断地与作者进行思想和语言的交流。如《闭户读书论》是从唯物论盛行和灵魂说消失说起，讲到人生烦恼，讲到几种消除烦恼的做法，然后才讲到读书，读什么书，为什么等等。等刚弄明白一点意思，短短的文章也戛然而止了。回味一下，感到趣味正在这种迂回的行文表达。

迂回的特点不仅仅在行文过程，还体现在内容上的迂回曲折，在周作人的散文里，主要体现在言说本身的自我消解。周作人的文章读起来特别绕，常常是后一句是前一句的转折，不断消解前面的意思，或者提出相反的意见。我们读下面一段，也是《闭户读书论》里的一段：

记得在没有多少年前曾经有过一句很行时的口号，叫做“读书不忘救国”。其实这是很不容易的。西儒有言，二鸟在林不如一鸟在手，追两兔者并失之。幸而近年“青运”已经停止，救国事业有人担当，昔日辘

轳体的口号今成截上的小题，专门读书，此其时矣……

这段话有三个转折，后一句都是对前一句的消解。“其实”句是消解“读书不忘救国”的口号；“幸而”句是纠正西儒的偏见。他的文章就是在句子的翻来覆去的表达中推进意思。自然，我们可以把这种不断自我消解的修辞方法看做是周作人反启蒙的意识的反映，但从审美接受上确实产生了一种迂回曲折的美感。读周作人的文章从未有一览无余的感觉，很简单的一个道理也不会让你简单地接受，总是在接受意义的同时更多的是接受了他传送过来的趣味。

与迂回相关的，就是丰腴，俗称肥胖，这其实也是不符合审美要求的，现代标准的美人总是以瘦为美。但由于曲曲弯弯的表达和引经据典的阐述，使周作人的文体变得非常饱满。周作人老是标榜他的散文的“苦涩”味，按理说苦涩的意味应该在文体上显得清癯才对，但是偏偏周作人的苦涩带出了丰腴的感觉。关于这一特点，其他研究者也说起过。最早是河南大学的任访秋先生引用苏东坡评价陶渊明的诗歌“质而实绮，癯而实腴”两句话来评价周作人的散文，“癯而实腴”也是说看上去很清瘦其实很丰满的意思。后来舒芜、刘绪源都引用了这个说法。其实我一直觉得周作人的苦涩是做出来的，有意而为之的一种招牌，当然不能排除他内心有孤独寡合的一面，思想有高深独立的一面，修养有阳春白雪的一面，但这与审美境界上的苦涩还是有区别的，他的苦涩有时候是刻意追求的一种境界，却不是他的本来之性。我喜欢的周作人恰恰是他世俗的一面，他安心于朴素简单的生活方式并对此做出艺术的描述，对于世俗文化风习的浓厚兴趣并给以丰富的理解，对于生理上的独异特性的体谅与生命中的异端表现的尊重，敢于冒传统道德和世俗偏见之大不韪，仗义执言，为异端的权利作辩护，等等，这都是我所喜欢的周作人，他有这样一种与世俗无间亲密的感情和本性，就不能不在文体上显现出真正的丰腴性。

所谓丰腴在美学上值得炫耀的，大约不外乎一是知识的渊博，二是细节的丰富。这两点周作人都是做到了的。不必再举例子，他的每一句话都是后面跟着一大堆的中外典籍作后盾，仿佛是带领了千军万马而来，为的是攻克一个小小的城池。在知识渊博这一点上，周作人的散文不在钱钟书的《管锥编》之下。所不同的是周作人到底是五四一代的知识分子，他的写作时代还是能让他曲曲折折地吐露一点自己的观点，所以人文立场相对要鲜明一些；而钱先生的写作时代大约连曲曲折折、吞吞吐吐的机会也没有了，所以只好学金人三缄其口，把自己的想法隐蔽得连自己也觉察不出来，一般人读上去误以为他是在为读书而读书，为引摘而引摘。知识渊博使他的散文不仅仅在论说时旁征博引，在描述事物现象时也常常一再引用古今中外各种掌故或各种奇闻，使叙述变得趣

味盎然。随便引一句话：在《闭户读书论》里有两句话讲到自杀：

倘若生在上海，迟早总跳进黄浦江里去，也不管公安局钉立的木牌说什么死得死不得。结局是一样，医好了烦闷就丢掉了性命，正如门板夹直了驼背。

这两句话里至少有两个细节都是附加上去的，第一句里说的是跳黄浦江自杀，可是他后面紧接着加了一句“也不管公安局钉立的木牌”云云。我也不知道当时的黄浦江边有没有这样的木牌，但我相信是有的，而且也曾经有过记载，才会引起周作人的注意。他信手拈来就成了一句反讽。第二句是关于门板夹驼背的民间谚语，他也随手用上了，文章的趣味性马上就出来了。周作人文体的丰腴与这种细节的丰富性有关，他的每一个观点刚说完，一定会紧接着举出细节来，使他的观点更加丰满更加有趣。通篇文章都是这样的手法，读上去就觉得很丰厚的感觉。

所谓丰腴，用在人体上就是身上的肉长多了，这本来没有什么可以夸耀的。但写文章就不一样，如果我们把文章当作是一个有生命的人的身体，周作人文章里的句子，总好像是从前一句话的缝隙里生长出来的，就像上面所举的例子，“也不管……”这句话是从前一句的内容里引申出来，并非必要，但也决不多余的。这就是句子的丰腴性，如果没有这样的从前面句子缝隙里生长出来的句子，那么，文体就显得干净利落，但也显得简单枯涩。仅以上例为题，如果取消了“也不管……”句和“正如……”句，意思照样成立，表达略显干净，但丰腴性的失去使读者失去了许多的趣味，也就不再是知堂散文了。所以说周作人散文是苦涩什么的，我觉得是上了周作人的自我宣传的当了。苦涩只是周作人所表达的一种曲高和寡的人生境界和欲言又止的政治环境，但与文体是没有直接关系的。

我们的文本分析就到这里。周作人的散文每篇都可以作认真的文本细读，他涉及的文化历史知识特别多，你真正进入了周作人的散文世界，仿佛是进入了一部浩瀚的大百科全书，让你感受不尽思想与知识的乐趣。但还不仅仅是这些，周作人首先是一位人文知识分子，他对中国现实所思所言，至今仍然闪耀着智慧的光芒，我读周作人的书，每每拍案叫绝，就仿佛是把眼前的人生道路一下子就透彻地点明了。这种启发完全不是指导性的，而是让你感受到智慧的魅力，知识的魅力，以及因智慧和知识，让你感到了人文传统的传承的伟大力量。

注释

〔20〕刘绪源《解读周作人》，上海文艺出版社1994年。

〔21〕《个性的文学》，收《周作人早期散文选》，许志英编，上海文艺出版社1984年，第268页。

第五讲 现实战斗精神的绝望与抗争：《电》

为什么要讲巴金的《电》？
解读《电》的几个问题
《电》中的知识分子精神立场

一 为什么要讲巴金的《电》？

以巴金的创作而言，如果分析《激流三部曲》或者《寒夜》才是理所当然的，而我特意选择了《爱情的三部曲》中的《电》，这似乎有些不合常规。《电》的影响无论如何也不能跟《家》相比，现在读它的人一定也没有那么多，这是一部逐渐要为人们所遗忘的作品。

我先要说说这部小说的遭遇。它诞生的时候就生不逢时。巴金在1933年12月写完它，作为《爱情的三部曲》的第三部，但出版时遇到了重重困难。巴金曾经先把前四章寄给上海的《文学》杂志，那是当时最有盛名的文学刊物，可是排好了前两章后，国民党的图书杂志审查委员会在审查第一批清样时就禁止发表，为了逃避检查，巴金把它改名为《龙眼花开的时候》，还改变了小说里的人物名字，以“欧阳镜蓉”的笔名发表于北平的《文学季刊》上。为了障眼，他还特地用“竟容”的名字写了一篇散文，故意把自己写成一个在香港生活的人。但是在1935年3月上海良友图书印刷公司出版单行本时，书稿还是被删去了许多内容，开了口口口的天窗。后来巴金又把《雾》、《雨》、《电》合成一部书，以《爱情的三部曲》之名出版。〔1〕

在当时的评价中，这部小说也是有争议的。我可以举两位当时的名家的评论：一位是老舍，他当时专门为《电》写了一篇书评，以作家风格而言，老舍与巴金是很不相同的，他对于《电》的评价是：“这篇不甚长的东西——《电》——像水晶一般地明透，而显着太明透了。这里的青年男女太简单了，太可爱了，可是毛病都坏在这‘太’上。这篇作品没有阴影，没有深浅，除了说它是个理想，简直没法子形容它。他的笔不弱，透明到底；可是，我真希望他再让步一些，把雪里搀上点泥！”〔2〕还有一位是茅盾，他还是在《电》以《龙眼花开的时候》只发表了上半部的时候，就发表了评论。他的意见是：“作者的文章是轻松的，读下去一点也不费力，然而自然而然有感动人的力量；作者笔下没有夸张的字句，没有所谓‘惊人’的‘卖关子’的地方，然而作者的热情喷发却处处可以被人感到。这两点，我以为就是这位作者的特长。”他的批评意见是：“这里有些活生生的青年男女，可是这些活人好像是在纸剪的背景前行动——在空虚的地方行动。他们是在一个非常单纯化了的社会中，而不是在一个现实的充满了矛盾的复杂的社会中。”〔3〕

两位作家的话都说得很轻松，但把这部小说的优点和弱点大致都指出来了，我们也可以从中了解这部小说发表时的一般反映。1949年以后出版的文学史和研究论著中，对这部作品持批评的态度为多。尤其是在1958年的巴金作品讨论中，有人就说小说里的主人公都是极端的个人主

义者，是反集体的无政府主义者，根本找不到正确的革命道路[4]。还有人说，这部作品中的人物都是悲观失望、思想空虚无聊的，虽然反映现实黑暗有真实的一面，但作品中的个人主义、无政府主义会对年轻人思想起到腐蚀作用[5]，等等。这些主导性的舆论影响了这部小说在文学史上的命运。

巴金在1949年以前的小说创作，有两个比较著名的系列，一个是“家庭系列”，从《家》、《春》、《秋》到《憩园》、《寒夜》；而另一个则是“革命系列”，从《灭亡》、《新生》开始，到《爱情的三部曲》，等等。这两个系列的作品随着时代的变化，命运很不一样。前一个系列，因为可以扣住“反封建”的主题，评价越来越高；而后一个系列，由于巴金特殊的思想信仰，评价越来越低，甚至成了一种忌讳。巴金在中年以后写过许多创作谈，介绍自己创作各种小说的体会，可是对《爱情的三部曲》却讳莫如深。上个世纪五六十年代，他写过一本《谈自己的创作》，从《灭亡》一直谈到《寒夜》，就是跳过了《爱情的三部曲》。“文革”以后，他又写了一本《创作回忆录》，对《爱情的三部曲》还是避而不谈。国外的很多研究者对巴金抗战以后的作品给予比较高的评价，尤其是《寒夜》，法国人评价很高。巴金后来谈自己的作品时，就说《家》、《憩园》和《寒夜》是最好的三部[6]。但这些说法与他以前的说法大相径庭。1930年代他写《〈爱情的三部曲〉总序》，一开始就说得明明白白：“我不曾写过一本叫自己满意的小说。但在我的二十几部文学作品里面却也有我个人喜欢的东西，例如《爱情的三部曲》。”“这部小说（指《电》——引者）是我的全部作品里面我自己比较喜欢的一本，在《爱情的三部曲》里面，我也最喜欢它。”[7]——当然，巴金说这个话时，《憩园》、《寒夜》都还没有创作，他有权利更喜欢以后创作的作品。但是，巴金后来避而不谈《爱情的三部曲》并非因为对它没有感情，或者因为艺术上的不成功，而是外界环境发生了变化，他一直找不到恰当地谈论它的语言。直到1987年底编印全集的时候，在给责任编辑的信（也就是这一卷的代跋）中，他才小心翼翼地用“理想主义者”这个不犯时忌的名词来称呼《爱情的三部曲》的人物原型，他说：“他们每个人身上都有使我感动的发光的东西。”“他们身上始终保留着那个发光的东西，它就是——不为自己。”但是谈到具体的信仰和革命活动时，巴金还是比较谨慎的，似乎对以前的批判还心有余悸：“有人批评我写革命‘上无领导，下无群众，，说这样的革命是空想，永远‘革’不起来。说得对！我没有一点革命的经验。也可以说，我没有写革命的‘本钱’。我只是想为一些熟人画像……”“我所写的只是有理想的人，不是革命者。”[8]说到这里，有一点非常明确了，巴金吞吞吐吐要避开但又避不开的东西就是他早年的“信仰”，即安那其主义

（也就是无政府主义），《爱情的三部曲》写的就是一群安那其主义者的革命活动。

巴金早年是一个安那其主义者，这不是什么秘密，五四时期很多著名的知识分子，如李大钊、毛泽东、陈延年等，早期也曾经信仰或研究过安那其主义。安那其，Anarchy，原意是指一种没有经过治理的状态，中文最普遍的是译作“无政府”，这个词比较生动，但也容易引起误解。我看到另外有人译作“无治”，无政府主义也叫做无治主义〔9〕，含有一种还原到原始的、自然的、非人治的生存环境的意思。中国初期的安那其主义者把这一理想与中国老子的思想、俄罗斯托尔斯泰的理想都解释成同一根源的思想学说，大概也是出于这样的理解。所以我觉得译作“无政府主义”不很准确，还是称“安那其”比较好〔10〕。这是一个非常独特的国际社会的反抗思潮，有过很长历史的演变过程。五四以前它在中国非常盛行，但到了1920年代，一方面是马克思主义在中国蓬勃发展，吸引了更多的革命青年，另一方面是安那其运动被新老军阀所镇压，1927年以后，安那其运动在中国已经彻底失败了。

巴金自称是五四运动的产儿，但他在五四新文学运动的社会思潮里，主要接受的是安那其主义的社会反抗思潮。他当时才十五岁，读了两本宣传安那其的小册子，一本是克鲁泡特金的演讲《告少年》，鼓吹青年要参加社会主义运动；另一本是波兰戏剧家廖亢夫的剧本《夜未央》，写俄罗斯民粹派革命的故事，剧本里也是充满了爱与死、自我牺牲等英雄浪漫故事。巴金就是这样被鼓舞起来参加了四川的安那其团体。以后大约十年的时间，他从四川到上海、南京等地，一直在从事安那其运动，成为这个运动中比较重要的代表人物〔11〕。1929年初，巴金从法国回国的时候，还雄心勃勃地写了一本安那其主义的理论著作，叫做《从资本主义到安那其主义》，讨论安那其理想如何取代资本主义社会制度。但是过了不久，他发现整个中国的安那其运动当时已经沉落了。这一时期，他陷入极其孤独的境地，这种孤独带给他恐慌和灰暗的情绪，在1930年代初的散文、小说中，他一遍一遍在诉说自己的绝望、痛苦、孤独……有一篇散文《我的心》〔12〕，他写自己在梦里与他妈妈的对话，要妈妈把他的这颗心“收回去”。就是说，他拒绝这个现实生活，对这个现实充满了恐惧。为什么有这种态度？就是因为他的安那其信仰在那个时代已经完全失落了，用现在时髦的话说是“信仰危机”。不是说他不相信无政府主义了，而是整个无政府主义运动已经被镇压下去，已经不存在了。那么以后怎么办？他只有通过不断地写小说，来宣泄自己的痛苦，宣泄失去理想的绝望。巴金的第一部小说《灭亡》就是写安那其运动中的革命知识分子的活动，他通过小说里人物的悲剧性遭

遇来发泄他对这个社会的愤怒和抗议。这一点能够与当时社会的革命思潮呼应起来，为众多读者所喜爱，但是巴金自己并不愿意当个作家，他甚至不断地写文章批评自己，认为写作是在浪费自己的生命〔13〕。巴金就是在这种悲剧性的恶性循环中越陷越深。我曾经在《巴金传》里写过这么一段话：巴金在文坛上的魅力，“不是来自他生命的圆满，恰恰是来自人格的分裂：他想做的事业已无法做成，不想做的事业却一步步诱得他功成名就……巴金的痛苦就是巴金的魅力，巴金的失败就是他的成功。”〔14〕他越苦恼，就越拼命写作，拼命发泄，越是这样，他在文学上的名声就越大，结果他更加感到孤独和苦恼，心里全是黑暗。一直到他晚年，我有一次接受一家杂志社的委托去对他采访时，他还对我说：我并不想做一个作家，搞文学不是我的初衷，我是想做些实际的事，对国家人民更有用。他一直希望通过他的社会实践来实现自己的人生理想，这个理想的内核就是安那其（无政府主义）。

讲到这里可以回答为什么推荐《电》这个问题了。我在这里还想谈一点我私心的体会。二十多年前，我还在复旦大学读书，正在与同学李辉一起研究巴金的著作，合作撰写一批研究论文，就是后来出版的《巴金论稿》。当时就有一个疑团存在我的心里：巴金是个信仰安那其主义（无政府主义）的作家，无政府主义在“文革”中被描绘成最凶恶的反动思潮，在国际共产主义运动中它是马克思主义的敌人，国内呢，把一切打砸抢流氓分子全说成无政府主义者。我觉得奇怪的是，为什么一个信仰无政府主义的人会写出那么充满革命朝气的小说？为什么能显现出那么崇高的人格理想？为什么会在读者中产生那么大的影响？带着这些疑点，我去找安那其主义的书来读，中国的外国的，大约能找到的都读了，这才发觉安那其主义完全不是教科书和宣传册里描绘的那么可怕，它只是一种人类的乌托邦理想而已。我们现在已经看不到这些理想实现的可能性了，但是它所揭示的社会问题和矛盾冲突仍然是存在的，只不过冲突的方式已经变化了；它所追求的乌托邦的理想仍然会对这个世界的弱势群体有吸引力。美国有位左派历史学家德利克教授说过一段很深刻的话，他说：“在一个文化环境里，如果将霸权看成是社会、政治组合一个理所当然的原则，那么无政府主义决不会是一个容易思考、谈论或写作的课题。”〔15〕我只能说对此我深有同感，目前在全球化的世界趋势下，我们恐怕无法回避世界霸权对人类和平生活的威胁，但这种威胁却被另外一个对抗霸权的力量、被命名为恐怖主义的运动所掩盖，这些问题构成了世界知识分子最重要的争论话题，新的话语、思想、理论层出不穷，但是，我想说的是，许多接近原始正义的理论，许多基本的概念，早在一个世纪前的安那其主义中已经演习了无数遍。虽然当年的历史真相已经消失得干干净净，已经被重重的历史灰尘所蒙蔽，但文学

创作却鲜活地保留了历史的蛛丝马迹。《电》就是这样一部对一个人类的梦想的文学追怀，它在中国文学史上很特别，因为它是对中国安那其主义的革命与理想的一次非常完整的描述。在俄罗斯文学中，有许多伟大作家都描写到民粹派运动和民粹派革命家（民粹运动与安那其运动有一定的联系），对于十月革命以前的这场伟大革命给以了充分的关注，可是在中国的现代文学史上，《电》是惟一的一个完整地描述中国安那其主义运动的文本。我最近又一次阅读它，还是读到了许多值得我深思的细节。

注释

〔1〕《爱情的三部曲》于1988年收入人民文学出版社出版的《巴金全集》第6卷。本讲中有关《电》的引文，都是依据这个版本。

〔2〕老舍《读巴金的〈电〉》，收《解读巴金》，陈思和、周立民选编，春风文艺出版社2002年，第176—177页。

〔3〕茅盾《论〈将军〉、〈春雨〉、〈电〉》，收《解读巴金》，第170、173页。

〔4〕参见李希凡《谈〈雾、雨、电〉的思想和人物》，载《文学研究》1958年第4期，收贾植芳等编《巴金专集》（2），江苏人民出版社1982年。

〔5〕参见武汉大学中文系三年级巴金创作研究小组《论〈爱情三部曲〉》，收《巴金专集》（2）。

〔6〕《〈爱情的三部曲〉总序》的一个注释，《巴金全集》第6卷，第4页。

〔7〕《〈爱情的三部曲〉总序》，《巴金全集》第6卷，第3—4、37页。这两段话与初刊文略有差异，后面一段中的“比较喜欢”在初刊文中为“最喜欢”。

〔8〕上述引文均引自《致树基（代跋）》，《巴金全集》第6卷，第479—480页。

〔9〕吴克刚《一个合作主义者见闻录》，中国合作工作社印，非卖品。

〔10〕Anarchy：来自古希腊语άναρχία，是一种άναρχ-os（without a chief or head）的状态。在中世纪拉丁语中使用为anarchia，现在的英语Anarchy就是由此而来。其具体含义是：1.Absence of government;a state of lawlessness due to the absence or in-efficiency of the supreme power;political disorder.2.A theoretical social state in which is no goveming person or body of persons,but each individual has absolute lib-erty（without implication of disorder）. 以上内容参见：The Oxford English

Dictionary（Second Edition），Clarendon Press,Oxford 1989,V.I,P.438.

〔11〕万树平教授在《美国学术界对中国无政府主义与巴金的研究》一文中综合了美国有关部门无政府主义研究成果以后指出："就我所见到的一些无政府主义刊物，凡是谈到中国无政府主义运动的，就必然提到巴金。"所以他得出结论说："作为一个无政府主义者和作家，巴金（芾甘）对中国革命做出了重要贡献，巴金是中国无政府主义运动后期（1927—1949）的重要代表。"《解读巴金》，第359、360页。

〔12〕《我的心》，见《巴金全集》第12卷，人民文学出版社1989年。

〔13〕例如，在《灵魂的呼号》中，他说："我却以为还有一个比艺术更长久的东西。那个东西迷住了我，为了它我甘愿舍弃艺术。艺术算得什么？假若它不能够给多数人带来光明，假若它不能够打击黑暗。"（现题为《〈电椅〉代序》，收《巴金全集》第9卷，第294页）又如他在《我的梦》一文中，虚拟了两个人的对话，在不断地质问，文章和话语有什么用处？把生命花在这上面是一种浪费。见《巴金全集》第12卷，人民文学出版社1989年。

〔14〕拙作《人格的发展——巴金传》，台湾业强出版社1991年，第137页。

〔15〕转引自万树平《美国学术界对中国无政府主义与巴金的研究》，收《解读巴金》，第353页。

二 解读《电》的几个问题

（一）《电》的创作背景

1929年巴金从法国回到上海，那时候他是一个虔诚的安那其主义者，他的第一部安那其小说《灭亡》已经在国内引起了轰动，人们都在打听“巴金”是谁？他怀里揣着刚刚译完的安那其理论名著《人生哲学：其起源及其发展》（克鲁泡特金著），准备贡献给国内的安那其运动，同时，他自己还在着手写作《从资本主义到安那其主义》，可谓是踌躇满志。可是，中国国内等待着他的是什么呢？运动与主义早已经烟消云散，当时主要的安那其主义的提倡者都转身变成国民党政府的“元老”，像吴稚晖、李石曾、蔡元培、张静江，等等，都成为新政权的既得利益者。一批青年安那其主义者不想屈服于现实，他们放弃了社会运动和公开对抗，纷纷离开大城市，到福建的厦门、晋江、泉州一带和广东新会一带，从事乡村教育、工会、农会等工作，这也是一种民间岗位的建立。惟有巴金还是孤独地游荡在大城市的文坛上，他既不愿意向权力集团屈服，也不准备在民间寻找一个工作岗位，所以只能像鲁迅当年自嘲的：“两间余一卒，荷戟独彷徨。”就在这段时期，他曾经多次南下福建广东，表面上他是去看望旧友新知，寻求友谊，其实也暗暗含有考察他们的工作实绩的意思。他曾经深深地为那些埋头工作的理想主义者所感动，但最终他还是没有选择这样一条道路来奉献自己。他把这种敬意转化为一种艺术的想象，表达了自己的全部感情，那就是《电》的产生。

也可以说，《电》是一部奇异的书，它是混合了作家的政治理想和梦幻似的激情，他把自己的失意转化成一种英雄主义的想象，并把这种想象加到福建闽南一带埋头于民间实践自己理想的安那其主义者们的身上。

如果说安那其主义的理想使这部书放射出奇异光彩的话，那么，也可能正是因为我们现代人对安那其主义的隔膜，才造成了对《电》的阅读冷淡。巴金自己曾经闪烁其词地说过：“在《电》里面这样的地方是很多的，这些在一般的读者看来也许很平常，但是对于我却有很大的吸引力，并且还是鼓舞的泉源。我想只有那些深知道现实生活而且深入到那里面去过的人才可以明白它们的意义。”〔16〕什么叫“深知道现实生活而且深入到那里面去过的人”，显然巴金希望《电》的读者能够对作品所表现的思想背景有所了解并能在思想上沟通，这样才能真正理解他所表达的这些人的思想和感情。

我们在小说一开始可以读到，一群青年安那其主义者聚集在闽南一个古城，我觉得环境有点像泉州，或者厦门，他们中有的在工会组织工人运动，有的在妇女协会从事妇女运动，有的主编报纸发表社论，也有

的在学校里从事养蜂事业，等等，他们都有自己的工作岗位，几乎没有流浪型的知识分子。他们互相爱护，充满友谊和关怀，所以在第一章里，随着吴仁民（《雨》里的主人公）到达他们那里，作家就展现出一派快乐的气氛，感染着每一个读者：

吴仁民说："我想不到你们在这里过得这么快乐！"

高志元说："我不是写信告诉过你吗？你看我到这里以后人都变了，"

这两个人物都是《雨》里的悲剧角色，那是在上海的书斋里，他们陷入了无休止的辩论与空谈，最后一事无成。而现在好了，他们将在南方一个小城市里，在一群志同道合的青年人中间，快乐地从事着实际的为理想而奉献的工作。

注释

〔16〕《〈爱情的三部曲〉总序》，《巴金全集》第6卷，第8页。

（二）关于安那其的理想

安那其运动是一种比较激进的社会革命运动，它代表了人类的某些乌托邦的理想，它幻想人类社会不需要国家，不需要政府，没有剥削，没有压迫，人人过一种自由自在的生活。19世纪国际社会主义运动崛起以后，这个运动很快地融人到社会主义运动当中，成为整个欧洲社会主义运动的一个组成部分。概括来讲，安那其主义的理论大体有两个方面：一是反对任何国家形态的压迫，它认为这种压迫是一种强权，安那其就是反强权反专制。第二是崇尚个人自由，它认为人生而自由，社会没有任何理由去侵犯一个人的自由。这个想法跟人道主义基本上交叉，主要是从卢梭（Jean-Jacques Rousseau 1712—1778）、斯蒂纳尔（Max Stirner,1806—1856）等思想家这样一路过来的。但是它把许多问题推到了极端。它反对任何形态的专制，反对国家机器施行暴力，强调一切革命都需要自己觉悟，需要自愿的牺牲。安那其都是小团体，没有一个强大的组织，只是靠个人的理想和激情去反对资本主义世界，那怎么可能去抗衡组织完善、力量强大的资本主义国家机器？所以，它往往体现为一个人跟整个世界在作战，他无法战胜这个世界，容易陷入绝望。这种世界性的压力迫使有的安那其主义者选择了极端的反抗方式，就是我们今天说的恐怖主义的行为。原先产生在安那其运动中的恐怖主义是一种带有国际主义意义的反抗体制行为，有其深厚的国际政治背景和哲学上的道德理想。读《电》这部作品有助于我们了解恐怖主义的历史发展，它不是那种空泛的理论上的，而是直接的感性的艺术表现。反过来说，理解安那其主义与恐怖主义，也是解读《电》的关键。

安那其主义有两个传统，一个是以巴枯宁为代表的阴谋暴动和民粹派革命的传统；一个是蒲鲁东的合作经济思想和克鲁泡特金的伦理学的传统，又叫做安那其共产主义。我们先说第一个传统，当时俄罗斯的革命家巴枯宁在欧洲发动了多次起义，那种起义都带有阴谋色彩，组织一小撮人搞暴动，或者就是搞暗杀，俄罗斯的民粹派基本上也是采取这种以暗杀和自我牺牲为主的手段。安那其思想在20世纪初传入中国，并形成了一个传播的热潮。最初介绍进来的主要就是巴枯宁的破坏主义和俄国的民粹党人的故事。当时也成为革命党人用来反对满清政府，反专制争自由的一个思想资源，其主要的手段和大肆宣扬的东西也是搞暗杀〔17〕。比如著名的无政府主义者李石曾、刘师复、汪精卫等都从事过暗杀活动，师复还为此炸断了一只胳膊。另一个传统是克鲁泡特金的传统，他更加强调人道主义和道德力量。巴金是在五四以后接受安那其主义影响的，这两种传统对他都有点影响。但对于暗杀活动，巴金历来就

有不同的看法，巴金曾经明确宣称，他是一个克鲁泡特金主义者，强调安那其主义不仅是一个政治活动，同时也是一个人格的发展过程，他更强调人格和道德伦理的完善。这也是安那其主义者非常重视的地方。比如师复等人发起的心社，对社员有一些约定，如不食肉，不饮酒，不吸烟，不用仆役，不坐轿和人力车，不作官吏，等等。李石曾、汪精卫等人拟定的《进德会会约》也有不狎邪、不赌博、不置妾、不作官吏等约定〔18〕。安那其主义者都是维护个人自由的，但他们也逐渐认识到要想取得革命的成功，个人的人格和道德的完善、个人对群体的奉献和牺牲精神也是非常重要的。1928年，远在海外的巴金苦译克鲁泡特金的《人生哲学：其起源及其发展》也正是有感于中国革命缺乏崇高的理想，他特别提出过："克鲁泡特金说，俄国革命之所以失败，不能创造出一种基础于自由与正义底原理上面的新社会制度，大概是因为缺乏崇高的道德理想所致。中国革命之所以弄到现在这样的地步，在我看来，也是因为没有崇高的道德理想。"〔19〕克鲁泡特金所强调的互助、正义、自我牺牲道德三要素，对巴金的影响特别大。我们看到巴金笔下的革命者形象都有一颗反抗专制、反抗压迫的心，有着自我牺牲和献身的热情，有着道德的纯洁、为人的正直善良和灵魂的高贵。这就是巴金与安那其主义两个传统之间的关系。

注释

〔17〕关于无政府主义在中国的传播情况，请参见葛懋春等编的《无政府主义思想资料选》的编者前言，北京大学出版社1984年。

〔18〕以上内容参见《心社趣意书》、《社会党缘起及约章》和《进德会会约》等文献，均收《无政府主义思想资料选》一书。

〔19〕《〈人生哲学：其起源及其发展〉（上编）译者序》，《巴金全集》第17卷，人民文学出版社1991年，第102页。

（三）敏是《电》里的主要英雄

《电》是巴金《爱情的三部曲》的第三部，这是个结构松散的三部曲，与《激流三部曲》不一样，《雾》、《雨》、《电》三部中篇的内容并不连贯，主要人物也不一样，但小说所描写的故事的性质有某种连贯性，即隐隐约约地暗示这里所写的是同一个社会团体的成员之间的故事。按道理，这个小说取名叫《革命的三部曲》更恰当些，之所以叫《爱情的三部曲》，一方面是因为国民党那个时代实行文化专制主义，用“爱情”比较容易被审查官通过。但是巴金写这些知识分子恋爱的故事，是希望通过这些故事反映出他们背后那个非常广大的群体，就是巴金过去所接触的那个无政府主义的群体。

根据巴金的解释，《雾》和《雨》的主要故事是爱情纠葛，《雾》的主人公周如水，《雨》的主人公吴仁民，他们都是由于性格上的缺陷，使自己遭遇了一场失败的爱情风波，周如水跳江自杀，吴仁民则落荒而逃。而《电》则不是。《电》的故事是发生在闽南，小说从吴仁民由上海来到这里写起，故事头绪繁多，人物也一大群，按巴金自己的说法：“《电》里面的主人公有好几个，而且头绪很多，它很适合《电》这个题目，因为在那里面好像有几股电光接连地在漆黑的天空中闪耀。”〔20〕许多人物一闪而过，那么《电》有没有主人公呢？实际上是有的。过去评论者多认为是李佩珠，因为她才是“近乎健全的性格”。但我认为，这个主人公就是敏。作品十章，有九章写到了敏，他才是《电》中贯穿始终的一个人物，整个《电》写了敏如何从一个本来内心很平和、很软弱的青年人，一点一点变成了一个绝望的恐怖主义者，他充当了像我们今天说的“人体炸弹”，最后就是抱着炸弹去炸一个镇守厦门的旅长的汽车而死去的。

敏还有一个“前传”，那就是在《雨》跟《电》之间，巴金插入了一个短篇小说《雷》，这是《爱情的三部曲》的一个附录，它的故事是与《雨》同时发生的，故事发生在闽南古城，主要写了敏的绝望心理的产生。所以要读《电》，先要读《雷》，两个故事可以连在一起来读，敏的历史就完整了。《雷》写了三个人：德、敏和一个女孩子慧，这三个年轻人在一起搞革命。这个组织里面，德是一个性格有些粗暴但很成熟的革命者，而敏则比较幼稚，也比较软弱。两个男人同时遭遇了慧，这个女孩子很喜欢德，可是，德却认为革命者恋爱会妨碍革命，所以拒绝恋爱。慧在不能得到德的情况下答应与敏同居了。敏很单纯地爱着慧，但他凭直觉知道慧并不是真的爱他，他总是跟德诉苦，因为他把德当作兄长一样。其实德的内心也很爱这个女孩子，有一次终于与慧发生了性

的关系。可随即他又很痛苦很后悔——最后他在一个非常紧急的情况下，为了救敏自己牺牲了。他的痛苦无法解决，只求一死来换取心理平衡。这是一个典型的革命加恋爱的故事。

把《雷》放在《电》的前面读，就可以把握《电》里的真正主人公仍然是敏。在《电》里，敏已经是一个精神发生变异的人，他亲眼看到自己的朋友德为了救他而死以后，心理上越来越不能承受内心负疚的重压。在《电》的第一章中，他的精神就处在高度紧张的极端状态。当时吴仁民刚刚来到，朋友们在一起聚餐，非常融洽地谈着彼此的情况，大家都很高兴，像慧所说的那样："我们的生活里是需要快乐的。"而敏来了，他一出场、一开口，就是带着一股冷气，整个欢乐的气氛都被打破了。比如大家在一起很随便地谈论活到七八十岁时该是怎样，这本来是一个充满憧憬的轻松话题，但敏却冒出一句："我就不预备活到那个时候，我只希望早一天得到一个机会把生命献出去"，并说："死并不是一件难事。我已经看见过好几次了。我记得很清楚。"这话很扫兴的，但是巴金写道："他最不能忘记的是有一次他处在危险的情形里，一个唤做德的朋友来救了他，德牺牲了生命让他逃掉。……他看见躺在血泊里的尸体。他觉得生和死的距离在一瞬间便可以跨过。"这就呼应了《雷》的故事，这种沉重的记忆像大山一样压在他的心头，让他喘不过气来。并不是他热爱死，而是一个活泼泼的朋友死在他面前，他驱除不掉恐怖记忆的阴影。巴金笔下的这些英雄人物并不是天生的冷面杀手，恰恰相反，他们都是对这个世界和朋友们充满了爱，但死亡不断威胁着他们，日胜一日的恐惧促使他对这个世界越来越仇恨，直至精神崩溃。在《电》里面的敏，比《雷》的时候成熟得多，巴金也写到了他内心的坚定，这种坚定包含着一种从容赴死的决心。所以他才会有这样不断地追问："我的轮值什么时候到来？"在第五章，朋友们谈到敏的时候，大家已经感受到他精神状态的不正常，甚至觉得应该好好地劝他一番。但他们也清醒地意识到："这没有用。敏现在很固执。他知道的不见得比我们少。但是他的性情——他经历过了那许多事情，再说，这样的环境也很容易使人过分紧张。""敏也许比我们都热烈，比我们都勇敢。这是一个悲剧。生活的洪炉把他磨炼到这样。……"

注释

〔20〕《〈爱情的三部曲〉总序》，《巴金全集》第6卷，第29页。

（四）敏的失败也是安那其的失败

如果他们生活在一个民主体制下面，知识分子在自己的岗位上宣传自己的理想是不会遭遇太多压迫的，但不幸的是当时的中国处于军阀混战，成者为王、败者为寇的强权时代，专制体制的最大特征就是容不得来自知识分子的批评，统治者天然地仇视和恐惧知识分子团体的力量，也就是仇视和恐惧理性的力量。即使知识分子在自己岗位上的神圣庄严的工作，在统治者眼中仍然是一种巨大的潜在威胁。于是，压迫接踵而来。

《电》描写了中国安那其的失败，这种失败与其他国家的和平反抗运动的失败相差不多，知识分子和平的宣传运动遭遇到统治集团的残酷压迫，渐渐地把他们逼得无路可走。《电》一共十章，情节变化很快，气氛非常紧张，人物性格也非常鲜明，写得干脆利落。在第一章吴仁民到来引来了阵阵欢笑以后，笑声再也没有了。第二章开始就有了一个巨大的阴影，码头工会的明的被捕和营救，第三章明虽然被释放了，但他是带着被拷打折磨的巨大伤残回来的，心灵受到巨大的创伤，恐怖的回忆一直徘徊在他的精神世界，小说用分镜头的手法，一边写屋子里的明在垂死挣扎，一边写屋子外边的广场上工会组织的演讲集会，并招来了警察的镇压，最后明死了。对敏来说，这是继德死以后的第二次巨大刺激。

小说的第四章中，随着明的死，安那其主义者们展开了激烈的讨论：要不要报复统治者的压迫。巴金通过这些人的交谈和辩论，将各自的观点和分歧写出来，也映照出了各自的内心和性格。明在死之前充满着对战友和生的留恋，也始终忘不掉拘留所留给他的恐怖印象。但是强权统治者用恐怖手段迫害人民时从来不认为这是恐怖，而当人民反抗的时候，这种暴徒、恐怖、犯上作乱等罪名才被落实。明的死把敏的精神逼到悬崖上去，他觉得没有了退路："没有一次牺牲是白费的，没有一滴血是白流的。抵抗暴力的武器就只有暴力！""这就是我们的报酬。我们和平地工作，人家却用武力来对付我们。"大家劝他忍耐时，他反问道："那么要毁灭一个势力，究竟需要多少人牺牲呢？"

所以，他说："你不觉得等待比任何折磨都更可怕吗？我很早就等着我的轮值。我要找一个痛快的机会把生命交出去"，作者描写他眼里喷着火的表情，痛苦地用力搔头发的样子，还有那种痛恨和慷慨的样子，表现出他内心的强烈骚动和不安，他的心被鲜血刺激得快要疯了。于是他叫嚷着："我的血每夜每夜都在叫。我知道这是那些朋友的血。他们在唤我。我眼看着好些朋友慷慨地交出了生命。他们为了信仰没有

丝毫的犹豫。我不能够再做一个吝啬的人。”

但事实上，现实的恐怖威慑的考验远远超出了一个恐怖主义者的内心理性力量，紧接着的第五章里，报社又被封杀，雄与志元慷慨就义，志元是高唱着日本恐怖主义者古田大次郎就义前的歌声被押解而去的，敏本人也遭到了追捕。不要以为，敏是一个十分粗鲁和什么都不顾的人，巴金写到了他本性的善良和内心复杂的一面，写他在危急中不顾惜自己的安全，却满含友情地劝吴仁民保重，就在他决定献身行动的时候，内心中充塞的并非全是仇恨，而是真挚的爱。他脸上飘着苦笑，留恋地望着屋里的每个人——

敏热烈地一把握住她的手，感激似地说：“你们原谅我。……我真不愿意离开你们。”他的眼泪滴到佩珠的手腕上。

巴金努力让读者觉得，敏不是那种活得不耐烦的亡命徒，他们只是服从一种律令，不得不死而已。于是巴金这样写道：“这个决心是不可改变的。在他，一切事情都已经安排好了。这不是理智在命令他，这是感情，这是经验，这是环境。它们使他明白：和平的工作是没有用的，别人不给他们长的时间，别人不给他们机会。像雄和志元那样的人也不能够长久地留在他们中间。他的轮值是不会久等的。”这样一个善良的人却要做出恐怖的事情，《电》始终在这种矛盾缠绕中。作者进一步写到了敏的内心的复杂情感，他也有犹疑：

“慧，我问你，你有时也想到死上面去吗？你觉得死的面目是什么样的？”

“有时候我觉得生和死就只隔了一步，有时候我又觉得那一步也难跨过，”敏恳切地说。他的面容很严肃，他仿佛看见在他的面前就立着一道黑暗的门。他应该踏进里面去，可是他还不能够知道那里面是什么样的情形，他还因为这个感到痛苦。（第八章）

这是人的本能的恐惧，没有不怕死的人，只是形势将人逼到不容自己怕死的地步。敏的最后一道催命符是他的好朋友方亚丹的死，方亚丹的性格、长相以及成熟，都是重复了几年前的德，巴金故意把方亚丹与德写得非常相像，这种感觉敏本人也一再感受到。但终于，方亚丹也在一次意外的追捕中牺牲了，他是被人当作敏而捕杀的，当时他沉着应战，严惩了叛徒，自己也牺牲了。仿佛是德的惨剧又一次重现，方亚丹的死进一步刺激了敏，不容他多做考虑，他必须去献身才能求得心安。在这个特殊时刻，他内心紧张，神智有些恍惚，像从周围的世界中超脱出来似的，巴金写到了敏的灵魂的自我辩白：

“他跟德一样，连他的相貌也跟德一样，”他痛苦地在心里说。他的耳边忽然响起了那个熟习的声音：

“现在是不行的，现在还轮不到你。……不是个人，是制度。”

他觉得有无数根针刺在他的心上，痛得他整个身子抖起来。他的脸上又起了痉挛。

他在心里说：“怎么又轮到你呢？你同我不是一样的人吗？”那个躺在血泊里的尸体马上在他的眼前出现了。他想象着：那个人怎样躲在黑暗里拿了白朗宁准备开枪，又怎样受伤倒下去，爬起来再放了一枪。他仿佛看见一缕一缕的血丝从他的身上冒出来。

“你是不会死的，”他好像在安慰谁似地低声说，没有人听见他的话。他已经离开那两个学徒往前走了。

他的脚步下得很慢，好像在等待什么人似的。他时时埋下头，不愿意让人家多看见他的脸。但是那个思想还在追逼他。

“我们现在不需要暴力，它会毁掉我们自己。”那张长脸又在他的眼前出现了，嘴张开，说出了这样的话。跟着这句话响起了枪声。于是那张脸马上消失了。

“你——你为什么——”他想问一句话，但是他只吐出了这几个字，声音很低。“我太激动了，”他这样想，就伸出另一只手在眼睛上擦了几下。

能够看出来，他内心的斗争非常激烈，他清楚自己的过激行为会给组织带来的危害，并且起到的作用也很有限，但他不断地在说服自己，为自己的献身找到心安的理由，理智与情感在搏斗，求生的本能与赴死的决心在较量，接下来作者从人物的内心世界跳出来，看似对客观环境的描写，但表现的却是非常主观的敏的内心感觉：

这是一个很好的晴天，一切都沐浴在明媚的阳光里。马路上非常拥挤，依旧是那么多的行人，闹的，笑的，静的，跟平常没有两样；但是在敏的眼里看来他们都是陌生的，好像跟他隔了一个世界一般。

一辆黄包车过去了，接着又是一辆。后来就有六七个女人挑了担子在他的身边走过。她们的发髻上插满了红花，下面露出一对赤足，汗珠沿着鬓角流下来。

“她们不知道，”他低声地说，不觉怜悯地笑了。街上的平和、自在，反衬出他内心的紧张。“隔了一个世界一般”，是内心紧张对外界的一种感受，仿佛是灵魂已经出窍，也仿佛是脚步已经踏在阴阳界上了一般，这个世界已经开始与他没有关系，他一个人在街上神情恍恍惚惚的。这段描写也从侧面衬托出世界的美好和敏献身的悲壮。接下来是一个逆转和更进一步的刺激：他发现自己被盯梢，虽然甩掉了，但恐惧和紧张再次加速了他行动的决心，所以看到旅长的汽车开过来的时候，他奋不顾身冲了上去——

汽车逼近了，一下子就飞跑过来。他忘了一切地冲出去，他做得那么快，没有人来得及阻止他。他的眼睛里就只有那辆汽车，别的一切都看不见了。他甚至没有看清楚车里的人脸。他疯狂似地把袋里的东西拿出来在汽车前面的地上一掷。（第九章）

（五）巴金对恐怖主义者的描写和评价

在《电》里，巴金非常仔细地写了敏的接近疯狂的内心历程。恐怖主义者的悲壮在于，当他发现面对强大的专制体制，不能有效地应对时，他只有以自己的死来换取内心世界的平衡。如果我们舍弃了前面的一系列过程而单独地描写恐怖主义，那么，恐怖主义就会成为没来由的疯狂；如果把恐怖主义放在一个深远的历史背景下，展示它是如何从正当追求人的权利到悲愤绝望、再到疯狂的过程，那么我们对已经发生的许多悲剧事件会有另外一种看法。事实上，任何在世界范围内发生的阶级的、民族的矛盾，不从根源上理解问题，不从强者的贪婪与残暴中看到问题的根本所在，一味谴责与镇压弱者的绝望的反抗是解决不了问题的。巴金对恐怖主义有过深入的考察，他写过探讨恐怖主义的论文《无政府主义与恐怖主义》，就专门讨论了这两者的关系。他认为恐怖主义心理发展有两个阶段，第一个阶段是“一命报一命”，指简单的自我防卫性的报复行为。第二个层次是“以死报死”，即我把你杀了，我也以死来报偿。这是主动的攻击性行为。巴金解释说：“我们既不能活着，使得人们彼此相爱，使受苦的多数人过幸福的生活，那么，我们可以牺牲自己的生命来破坏那制度或维持那制度的人，使得‘憎’早点消灭，‘爱’早日降临。”这不是简单的报复了，而是这个人本身求死。在强大的专制体制的压力下，个人觉悟到了要反抗，只有通过自己的死来完成对世界的宣战，表明他跟这个世界的对立。如果说报复，通常在乎的是对立面的死，比如像小说里敏因为当时国民党的一个旅长杀了他的朋友，他要去杀这个国民党旅长，这个报复的目的在乎对方的死，他要把对方这个人消灭掉。这也是中国传统文化里的报仇思想。可是到了恐怖主义的第二个心理层次的时候，他根本不在乎对方的死，他在乎的是自己死，用自己的死来刺激这个社会，向世界宣战，那就会出现炸百货大楼、炸剧院等恐怖主义活动，这些被炸死的人跟他毫无关系，他是对世界绝望了，在这个世界的压迫下面，他觉得自己如果平庸地被世界消灭了，就像一个蚂蚁死掉一样，那他的生命就一点意义都没有，所以必须要发出一点声音，那么这个声音只有通过死来完成。19世纪到20世纪初在法国有大量这样的恐怖主义者，左拉在著名的长篇小说《巴黎》里就描写过这样一个恐怖主义者，他想去炸毁圣心大教堂。目前世界上这两种恐怖主义都有，中东以色列和巴勒斯坦的冲突，很多恐怖事件都是互相报复的行为，即一命报一命，但也有一些，像“9·11”事件，像莫斯科歌剧院事件等等，它都是无对象的，就是要通过死人来唤起世界的关注。在这个时候恐怖主义进入到失去理智控制、比较危险的疯狂境界，而且一旦

恐怖主义与宗教、民族等问题纠缠在一起就复杂了，几种非理智的力量同时聚集在一起产生的恐怖主义就非常可怕，这与当年安那其主义思潮中的恐怖主义已经不可同日而语。

巴金的作品中，两种恐怖主义者都被描写过。巴金以一种崇敬的情感来写这些人，他崇尚的“殉道者”就是那种不怕死的为了理想献身的人，他曾赞叹这些人：“他自己甘愿受尽无穷的苦痛，牺牲他个人的幸福的生活，来为将来的人建立爱的世界，虽然他的炸弹未必就能有益于爱的世界的建立，然而这种崇高的人格，血和泪结晶的心情，谁也不能不承认是人间最优美的。”但巴金虽然同情他们，却并不赞成这种行为，他尤其不赞成安那其主义者把恐怖主义当成实现理想的手段。他说：“有许多同志要用暗杀手段来实现无政府主义或以为无政府主义的实际运动只是暗杀，这在我看来是不合无政府主义的原理，对于无政府主义，对于民众并无好处。要实现无政府主义的，除了有组织的群众运动外，并无其他的路可走。”〔21〕他是把安那其的精神理想与实际策略严格区分开来的。在《电》里，除了敏以外，巴金还写了吴仁民、李佩珠、方亚丹等革命者的形象，目的就是通过这几个人对敏的行为的质疑，形成一种讨论和思辨的艺术氛围。巴金在小说里一再强调：是制度的罪恶，而不是个人的问题，你消灭一个个人，对这个制度是没有意义的。不仅没有意义，而且因为有这样一种恐怖主义的行为，它必然带来强权方面更加残酷的报复和迫害。在《电》中巴金也写到了这种过激行为给这个组织所带来的危害。由于统治者的镇压与革命者暴力行为的反抗，推波助澜，最后导致了矛盾的尖锐化，报馆、工会、妇女协会、学校都被查封了，人也被抓起来了。所以，这个故事最后是以这样一个革命运动的失败而告终的，这也证明了无政府主义在中国的失败。

《电》是一个比较完整的安那其主义和恐怖主义的文本，这个说法我想是成立的：第一，这个作品（包括《雷》），就是写了敏这个人物从一个软弱的人一步一步地走上恐怖主义，最后自我牺牲的这么一个心理历程，写出了一种绝望的性格；第二，它通过敏的自我牺牲的暴力行为，实际上表达了恐怖主义里面所包含的两种意义，既有复仇的意义，也有以死报死的心理；第三，它通过这样一个恐怖活动最后失败的结果，以及他的同志对他的批评，表明了巴金自己对于这样一种恐怖主义行为不赞成的立场。

注释

〔21〕以上均引自《无政府主义与恐怖主义》，分别见《巴金全集》第21卷，第253、256、252页。

（六）《电》的抒情性

《电》是巴金《爱情的三部曲》的最后一部，为什么用“爱情的三部曲”这个名字呢？巴金当时主要是受了屠格涅夫的影响，屠格涅夫的小说中，战争、革命、俄罗斯宏大的历史、文化背景等等，都是通过一个小小的客厅，尤其是通过男女贵族的恋爱来表现的。爱情就成为描写人物以及人物与社会的关系的一个必要的中介。巴金曾翻译过屠格涅夫的《父与子》、《处女地》等作品，他写《爱情的三部曲》很明显留下学习屠格涅夫的痕迹。小说里人物的很多活动也都是在书房、客厅里，大家坐在一起开会、辩论，然后通过男女青年的爱情生活来折射出某些人的个性。巴金自己曾写过很长的一段话来解释创作意图：

为什么要称这为《爱情的三部曲》呢？因为我打算拿爱情作这三部连续小说的主题。但是它们跟普通的爱情小说完全不同。我所注重的是性格的描写。我并不单纯地描写爱情事件的本身，我不过借用恋爱的关系来表现主人公的性格。……而且我还相信把一个典型人物的特征表现得最清楚的并不是他的每日的工作，也不是他的讲话，而是他的私人生活，尤其是他的爱情事件。……一个人常常在“公”的方面作伪，而在“私”的方面却往往露出真面目来。所以我们要了解一个人的真面目，也可以从他的爱情事件上面下手。不用说，我也知道每日的工作比爱情更重要，我也知道除了爱情以外，还有更重要的题材。然而我现在写这三本描写性格的小说，却毫不迟疑地选了爱情做主题，并且称我的小说为《爱情的三部曲》。〔22〕

其实巴金虽然用了“爱情”作为掩饰革命的幌子，但是他决不是一个写爱情的圣手，弥漫在他的艺术世界里的却有另外一种“爱”，那就是在同一理想下朋友之间的情谊。在巴金的笔底下，这是人生可遇而不可求的缘分，他自己也非常看重。在《〈爱情的三部曲〉作者的自白》中，巴金在一个注释中明确地指出：“我写死，也为了从反面来证实信仰的力量。其实我还写了一件很重要的东西，而为你所忽略了的。这是‘友情’，或者‘同志爱’（Cama-raderie）。我特别喜欢《电》，就为了这个。使《电》发光彩的也是这个。信仰是主。用死来证实信仰，用友情来鼓舞信仰，或者用信仰鼓舞友情。因为有友情，所以没有寂寞，没有忿恨，没有妒忌。”〔23〕在这种情感里面，所有个人的情感问题都解决了，彼此是相濡以沫的新型关系。小说里有一段关于李佩珠与吴仁民相爱以后的描写：

佩珠把脸掉向他，热烈地说：“为什么我还要吝惜我的嘴唇？也许明天我就会离开这个世界，离开你！”她把嘴伸上去迎接他的俯下来的

嘴。两个身子合在一起，也不动一下，电筒的光灭了。

“不会的，你的轮值不会来得这样早，”仁民梦呓似地说。

“这个轮值是不会有什么早迟的。假使我明天就死去呢？”佩珠梦呓似地回答。

“我会在心里记着你，我会哭你。我会更努力地继续你的工作，”他感动地说，热情在他的身体内充满了。

“仁民，我没有留恋，我也不害怕，我可以受一切的打击。也许明天这个世界就会沉沦在黑暗里，然而我的信仰绝不会动摇。……”她愈说下去，她的声音愈低，“过一会我们就会离开了。就在这个时候，这个时候……你的嘴唇……你的手……它们是那么有力……那么有力……我不怕……我有信仰……吻我……”她含糊地说着，慢慢地，慢慢地她的声音便低到没有了。

他们终于直截了当地表达出“爱”了，但与此相伴的似乎并不是幸福感，而是死亡的压迫。爱有使对方幸福的意愿，但也有生命短暂、幸福必须抓住的担心，他们在最热烈、最幸福的时候，是想到生命的“轮值”何时到来，是继续工作的承诺。在“我不怕……我有信仰”的后头是“吻我”，爱与死、工作与信仰交织于一体，这是巴金笔下那些革命者的爱。“爱”到这里普泛开来了，由两个人间的情感扩大到人性的一种不可抗拒的力量，尽管他们都在压抑着，但终究会爆发出来，更重要的是它还扩大到事业和信仰上面去了。除了爱情与事业取得了和谐之外，我们还会看到在《电》里，吴、李两个人恋爱之外还有一种更大的爱始终包围着他们，那就是集体的爱，有着共同信仰的同志间的爱。从吴仁民这个角度感受更是非常明显，巴金为这部作品而醉心不已的地方也正在这里。在第一章，作者就写出了大家在一起的欢乐和活泼的气氛，刚刚到来的吴仁民立即被这种气氛所感染了，他羡慕地感慨：“我想不到你们在这里过得这么快乐！”特别是在出现困难的时候，大家兄弟般地互相爱护，共同面对风雨，坦诚讨论问题，就像李佩珠所说的：“和你们在一起我什么打击都可以忍受，你应该晓得在我的胸膛里跳动的，不再是我一个人的心，却是你们大家的心。和你们在一起，任何大的悲剧，我可以忍受。”

这显然已经超出了安那其主义的个人英雄主义的思想境界，恐怖主义的孤独和冷酷被集体主义的团结和温暖所取代。巴金的那种特有的抒情气质和明净笔调，在爱情描写中体现得非常充分。《电》中的人物，面对一个复杂的世界，表现出的是单纯的孩子的心理，他们经常会哭哭笑笑，说孩子气的话。这不是矫情，反而显示出作家的一种天真。巴金始终抱有一种非常单纯的心理来描写这个团体。李佩珠跟吴仁民两个人

一边相爱，一边说，“我不怕……我有信仰”。今天的人绝对不会这样说。可是你想，他们两个人是凭着信仰，凭着理想走到一块儿的，而那个时候，理想与信仰都遭到了摧残，周围的同志都被杀害了，在孤独当中，在痛苦当中，甚至于在恐惧当中，在无所依靠当中，他们两个人相爱了。这个时候拥抱在一起，他们这样说，此时此地，它是有一种力量。而今天因为时代变了，大家都没有信仰，所以也不会那么说，巴金的单纯就单纯在他有安那其主义的信仰，他对自己的信仰类似于虔诚的教徒对自己的宗教。如果今天一个基督徒说这样的话也会觉得很自然。他拥有的这个信仰对与不对，我们姑且不讨论。他有这种信仰支撑着，哪怕他自己到了非常孤独、非常痛苦的时候，他往往也会蹦出一句话来——“我不怕……我有信仰”。

《电》的文笔也非常干净，没有拖拖沓沓的东西。这个小说发表以后，老舍就写评论称赞说，《电》是一部“充满浪漫气味的作品带着点古典主义的整洁完美”。什么叫古典主义？就是指意境非常干净，文字非常简练的一种艺术。老舍说这个作品“像水晶一般地明透”。〔24〕一个个故事，一个个人物的命运，非常简单，人的心理、人与人的关系、人与世界的关系，都非常干净，非常透明。当然，我们今天反过来说，文学需要复杂一点，污浊一点，暖昧一点，朦胧一点，那才是好文学。但是读巴金的作品只要换一个角度，他的创作就像一篇童话，干干净净，一洗如水，我觉得，他展示了另外一种魅力。因为文学创作本来就是多元的。这种作品当然不适合历经风霜的老年人看，但是对那种充满激情的、对理想还怀有朦胧追求的、对世界还说不太清楚、希望有一个清晰的图景来展示他们前景的年轻人来说，这样的文学，巴金的作品是值得给他们看的。

但是，这个作品恰恰又是把人类世界当中最复杂、最阴暗、最绝望的一个暴力行为放到一个童话世界当中。可以想象，这是一个什么样的境界！我觉得非常奇怪。比如，法国作家左拉创作的长篇小说《巴黎》、《萌芽》里都出现过法国的安那其主义者，他所描写的那些人都是眼光发绿，心情非常阴暗，对世界充满了仇恨。可是在巴金作品里，他就是把人类当中最复杂、最阴暗、充满了暴力和血腥倾向的这么一种人，放到一个童话似的世界里面去，放在一个明亮的环境里面去。巴金很少有阴暗的、污浊的小说，他一直是很明亮的，像你在冬天的下午走到阳光充足的公园里，红是红，绿是绿，阳光明媚。但是巴金的主调永远是阴暗的，忧郁的，他写的人物一直是很痛苦，很绝望，很愤怒，而且都一个个去找死。所以这就非常奇怪，他既然很明亮，那应该是很开心了，可是他却在这里给你一个非常大的反差。那这种反差里，我觉得，仍然构成了一个丰富的、文学的内涵。所以我说，《电》是一个成

人的童话。

注释

〔22〕《〈爱情的三部曲〉总序》，《巴金全集》第6卷，第15页。

〔23〕《〈爱情的三部曲〉作者的自白》，《巴金全集》第6卷，第475页注释（1）。

〔24〕老舍《读巴金的〈电〉》，收《解读巴金》，第178、177页。

三 《电》中的知识分子精神立场

巴金是一个坚定的安那其主义者，是有信仰的，正如他自己说，“我不怕……我有信仰”，这个“我不怕”与“我有信仰”之间是有省略号的，说明说这话时说话人有一个很大的犹豫。其实他是很怕的，他很孤独，很痛苦的。在犹豫当中他靠“我有信仰”来鼓起自己的勇气。在巴金作品里，一个个人物都是有理想的，可是他这个理想在现实生活却毫无疑问是失败了。安那其主义在中国1920年代就失败了，其实它在全世界都是这样，“无政府”碰到政府注定要失败，当年法国、西班牙的安那其主义、俄罗斯的民粹派等等都被镇压了。一批安那其主义者就流亡到美国，以为美国是一个比较民主的社会，可是到了美国以后照样都被镇压，其中最著名的一件事，就是两个意大利的侨民，凡宰特和萨柯，这两个人都是信仰无政府主义的工人，后来成为美国意侨工人的领袖人物，被美国政府用莫须有的罪名抓起来，然后上了电椅。这个事对巴金的刺激非常大。美国政府到现在还是禁止无政府主义的，你如果在美国找工作，说你信仰马克思主义问题还不大，如果说你信仰无政府主义，恐怕连工作也找不到。这就是说，在全世界范围内，无政府主义这个运动，它现在是代表了最无助最孤独的底层人们的一种想象，那种想象其实在现实世界根本不可能胜利，注定要失败的。我们在《电》这个文本里就可以看到，他们这批人永远说“我不怕”，可是最后全部瓦解了，工会、妇会、报社、学校都被摧毁，就是这样一批知识分子，靠革命的暴力的方式去完成追求理想的过程，实际上是失败的。

这种失败就促使了一批知识分子深思，他既要坚持自己的理想，又如何能够使这种理想真正地在社会上发生作用。在1930年代，这是一个盘旋在很多知识分子头脑里的问题。那时有人就觉得在镇压以后还是应该继续反抗，不断地寻找新的目标，很多更年轻的人就是读了巴金的书开始反抗，于是投身到革命的实际运动当中去了。因为安那其运动和当时中国共产党领导的革命运动，在某种方式上很相似的，青年向往一个没有剥削、没有压迫的社会，最后就转向革命了。这也许并非巴金的初衷，而是巴金的作品，对于这样一个不义社会的批判或者反抗，或者更软弱点说，那种诅咒，是有煽动力的。他自己很愿意他的作品能够指出一条道路或者说能够展示一种前景，他每篇小说都在努力展示，可是展示出来都是失败的，因为现实生活没有安那其主义取得成功的一个例子。这方面，巴金实际上是面对了一个深刻的矛盾，就是他自己后来也改变了。

1935年以后，巴金出任了文化生活出版社的总编辑，他的心境也慢

慢地平静下来，创作的数量开始少下来，但在艺术上更加精致了。他主要从事编辑工作。巴金在中国现代出版史上是很有贡献的，这个出版社出的书可以说囊括了1930年代以后中国新文学作品的半壁江山，他们是按照安那其的理想，不追求个人利益来办这个出版社，每个人都是义务劳动，利润都滚到再生产的资金里。因为参加文化生活出版社的一些主要成员都有工作，有的在银行里做事，有的是翻译家，巴金本人是作家，靠版税生活的，所以他们没有拿过出版社的利润，完全是义务工作。这样一个模式也是理想跟实际结合起来的模式，可以说知识分子找到了一个与现实相结合的实现自己人生理想的岗位。

我是非常看重巴金的这个岗位，我常常觉得，一个知识分子，如果在社会上没有一个稳定的、明确的岗位，很难发挥他的作用。特别是在现代社会，不像古代社会知识分子只能通过做官、或者做游说之士，来实现自己理想，那么他只有一个办法，找到一个适合自己的工作岗位。在这个岗位上，慢慢地来宣传自己的理想，实现自己的理想，他只能以人格的力量来慢慢地影响别人，这样来推动这个社会的一步步前进。所以，《电》里面的那些人是有岗位的，像亚丹，是小学里教书的，还养蜜蜂，也有的是报馆里做编辑，像雄和志元，都很从容。而恰恰是那些没有岗位的，我们今天说就是流浪型的知识分子，比如敏，这一批流浪者，在社会上不断地流动，又无所适从，无所事事，整天觉得社会亏欠了他，然后就会发生很多暴力的事情。我想，巴金用他自己的社会实践和文学创作所展示的这么一个图景，启示我们去思考知识分子在进入现代社会以后去实现自己理想的一种合理的方式。

今天我们重读巴金的小说，会发现他的小说里还包含了很多问题，只是我们还没有充分地认识到。我不认为巴金的作品是过时的，现在很多人认为巴金已经过时，巴金只是讲革命，讲反封建，等等，我觉得是不对的，其实这都是后人加上去的。巴金小说里所描写的很多问题其实就发生在我们今天的生活周围，比如对于恐怖主义事件，能说离开我们很遥远吗？从巴金本人来说，他作为一个安那其主义者，他有自己的立场。我不说这个思想理论，它在今天肯定行不通的，可是他这种立场，不是没有可取之处的。他的立场就是永远站在穷人的立场上，站在弱势群体的立场，他的最终理想是认为政府、国家这样的权力象征都应该消失，那也就是我们人类最根本的一个理想，最根本的一种期待。这样的理想到底能不能达到，这不是我们今天讨论的问题，我想讨论的是，人类的精神里永远要有这么一种高尚的东西，永远要追求平等、自由，人不压迫人，人不剥削人，人人都应该快活地生活。不论是哪个国家，哪个民族，哪个种族，这些都是永远要追求的东西。今天很多理论家、知识分子，可以很傲慢地说，共产主义现在已经早就不谈了，现在我们都

在求务实，奔小康。其实这只是一个人、或者一届政府的短期目标。作为人来说，我们每个人都有自己的短期目标，比如我想赚多少钱，我想买房子，这很正常。但是，人身上永远有一种高于其他动物的、有一种关心别人的本能和精神，到最终，它就是一个最高的理想，就是追求人与人之间的绝对的平等，人人都快乐自由。所以巴金说，他的理想很简单，就是“每个家庭都有住宅，每张口都有面包，每个心灵都受到教育，每个人的智慧都有机会发展”。〔25〕这个话我们今天说起来好像哄小孩子，很多人就说巴金肤浅就肤浅在这里，他说的都好像口号一样。可是我觉得，问题就是这样一种肤浅的理想，在今天要做到还真不容易。不是我们每个人都能意识到这最基本的问题。我们今天很多人表面上可以说一大套道理，我们为了国家兴旺，为了繁荣，为了改革发展，为了所谓现代化……这样，我们都可以做很多伤害别人的事情，我们要发展经济，必须要使很多人没有工作；为了使民族强大起来，就必须要把很多钱用到武器上去；甚至一个城市要搞建设搞拆迁，那就要把许多生于斯住于斯的居民在顷刻间搬走……所有的国家政府，所有的富人阶级，都在理直气壮地这么做，可是，谁在为穷人着想？那种完全无助的人，根本就没人关心他们的人，谁在为他们着想？但巴金的作品里，他有一种很可贵的东西，那就是，他永远是与那种无助的人，永远是与那种孤独的人站在一起。

我有一次随便看一本台湾小说，一个女作家洪凌写的。她是那种专门写吸血鬼、同性恋之类的作家，我们今天说就是另类小说，她有一部小说《异端吸血鬼列传》〔26〕，全部是写吸血鬼的，吸血鬼当然很孤独了，整天晚上在外面飘来飘去。有一次她写到有两个吸血鬼碰在一起，然后聊天，就讨论祖先是谁。一个说，我的祖先叫施蒂纳尔。另外一个说，我的祖先叫蒲鲁东（Pierre-Joseph Proudhon，1809—1865），然后两个人就交流他们两个吸血鬼的家族的情况。这非常有意思。因为大家知道，施蒂纳尔是一个个人主义者，在西方思想史上第一个提出绝对的个人主义，这是安那其思想的一个源头。另外在政治学上最早提出安那其理想的，就是蒲鲁东。蒲鲁东提出人要合作，要搞合作经济。那么，他们两个吸血鬼的祖先，实际上可以追溯到安那其上面，然后他们就说，我们最终的理想就是安那其。两个吸血鬼在那儿胡说八道……但这里面有很多值得思考的内容。全球化的经济最终导致的是人的个性完全涣散，就是说，这种经济模式和文化发展，它必然像一部巨大的搅拌机器那样把所有的人都卷到这样一种经济体制中去，让人真正变成一个个小小的螺丝钉。而真正坚持个性立场的人只能像吸血鬼，像孤魂野鬼，在体制外面游荡，但在他们身上我们还能看到人类最宝贵的理想。一个灵魂高尚的人，他必然要站在弱者的立场上，一定要站在最无助的

人的立场上，我想在这一点上巴金走得比我们远。很多作家，作品写得很高尚，很漂亮，但恰恰是在这个作为现代知识分子最基本的立场上，他们就不如巴金。所以我认为，巴金的作品到今天只是没有很好的阐释，如果很好阐释了，它仍然能够成为我们21世纪社会文明的重要思想资源。

注释

〔25〕此为凡宰地（巴金也译作樊塞蒂）在自传中所说的话，转引自巴金《谈〈灭亡〉》，《巴金全集》第20卷，人民文学出版社1993年，第381页。

〔26〕洪凌《异端吸血鬼列传》，台湾皇冠出版社1995年，该段落出于《重逢》。

第六讲 由启蒙向民间的转向：《边城》

理想化的翠翠和理想化的“边城”
人性的悲剧
由启蒙到民间

一 理想化的翠翠和理想化的“边城”

《边城》是沈从文最有特色的中篇小说，同时代的批评家李健吾（刘西渭）曾盛赞《边城》是“一部idyllic（田园诗的，牧歌的——引者）杰作。这里一切是谐和，光与影的适度配置，什么样人生活在什么样空气里，一件艺术作品，正要叫人看不出是艺术的。一切准乎自然，而我们明白，在这种自然的气势之下，藏着一个艺术家的心力。”[1]他原本有以沅水为背景写《十城记》的设想，后来没有写成，《边城》独成绝唱。

1933年9月9日，沈从文与张兆和在北京（当时叫北平）结婚，新居在西城达子营。这是一个小院落，正房三间外带一个小厢房，院子里有一棵枣树，一棵槐树，沈从文称它为一枣一槐庐。1933年秋，新居里来了一位年轻的客人就是巴金，两位在文坛崭露头角的青年作家每天一起埋头写作，巴金就是在沈从文的书房里创作了《雷》和《电》的前半部分，而沈从文把书房让给朋友写作，自己则坐在院子里的槐树下，一笔一笔地写出了《记丁玲》和《边城》。都是文学史上的名作，风格如此不同，竟是这样诞生在这座小小的院落里。他们都写爱情故事，却写得完全不一样：一部是刀光剑影，血洒五步之内；一部却微波不兴，沉浸于古意的高远之美。但这两部小说在风格上都异常透明。《电》就像在黑暗社会里的一道道闪电，《边城》却如置身于阳光明媚的山溪边，都没有丝毫混浊气。也许，这与一枣一槐庐里弥漫着幸福与宁静的气氛有关吧。

有人说，《边城》是沈从文最幸福时候写的，他好不容易从乡下人爬到绅士，当了大学教授，又是新婚燕尔，他追求美与爱的理想都达到了，这样一个状态下面，沈从文写了应该是他最好的最美的作品；但也有人认为沈从文写《边城》，是在都市中挣扎数年感到非常疲惫的时候，他这才去想象一个美的世界来表达内心的追求。到底怎样，我们没法去问沈从文，但从这个作品里面，我们是可以寻出蛛丝马迹的[2]。沈从文最初写湘西世界，采用的不是《边城》这种写法。那时，他刚刚从部队里面或者从湘西比较边缘地区进入到城市，又进入到教育界，跟一些洋绅士们在一起生活共事，那个时候，他有一种非常强烈的排斥现代都市的情绪，由于这种情绪支配了他的创作，他在描写湘西的生活场面时，经常是夸大湘西那个环境的恐怖色彩，或者所谓“血腥”，两个字在这里没有什么贬义的，他反过来觉得城市人都“失血”，我们今天说就是“贫血症”，城市人整天嘀嘀咕咕的，缺少一点血性，所以他要夸大湘西农村那种非现代的、野蛮的、粗暴的东西，通过这样一个血腥来冲

击、刺激，甚至于摧毁城里人建筑起来的脆弱的审美文化。我想，这种审美理想的背后，有一种生命意识。我印象非常深的是，很久以前读沈从文一个小说《神巫之爱》，他写一个巫师在森林里住着，巫师的太太跟另外一个男人相好了，有一次，他们两个人在一个树下相会，那个巫师像猫头鹰一样地在边上发出了怪笑。因为这对恋人是在树下拥抱，到第二天，就发现他们已经抱在一起，有一根巨大的竹签从背后穿过去，把两个人都钉在一起。你看，这是一个非常血腥的故事，也可以说是一种报复、复仇的故事，也有一种野蛮的意识，可是，读到这样的作品，你恰恰很震动，用沈从文的话说起来，就是“另外一个地方另外一种事情”〔3〕，这种生活是那么有力，那么血腥，跟都市里面那种小恩小爱的、打打闹闹的生活，跟我们说的“小资情调”的恋爱方式就完全不同，那里就有巨大的反差。这种反差往往在沈从文的小说里很突出，他一方面写很多现代都市的市民生活，写所谓“失血”的故事，可是在湘西，他又写了很多血腥故事。

但奇怪的就是，当《边城》出现时，沈从文对湘西的整个认识变了。当然，沈从文的作品绝对不是给农民看，都是给都市人看的。就是说，他要给都市的读者提供一种湘西世界的想象图景。以前是你们这么文明，我非要很野蛮、很粗暴，作品中有一种很强的张力。到了《边城》，这种张力消失了。世俗上的种种成功，使得沈从文跟他所生活的环境、跟他的读者、跟他以前一直感到对抗的现代城市的生活之间巨大的对抗消失了。他逐渐被都市和主流文化所接纳，相互间的紧张感也削减，沈从文开始表现一个城市人非但能够接受，而且非常喜欢、非常向往的一个湘西。这种变化到底在艺术上有没有好处，是可以讨论的。但《边城》这个作品之所以后来被现代文学史接受、称颂，很大程度上因为都市人需要有这么一个寄托内心向往的理想空间。

沈从文这种超现实的寄托在《边城》里主要体现在翠翠身上。翠翠一直是沈从文内心某种美好理想的化身，她不仅出现在《边城》中，甚至出现在沈从文的生活现实里。1949年沈从文曾有一段精神危机，在当时写下的一组“呓语狂言”的笔记（《五月卅下十点北平宿舍》）中，他提到了三个女性，一个丁玲，一个张兆和，还有一个就是翠翠，前面两个是他的现实生活中的女性，分别代表了他的过去和现在，而翠翠则是虚构的人物，他在文章里非常动情地呼唤着翠翠：“翠翠，翠翠，你是在一零四小房间中酣睡，还是在杜鹃声中想起我，在我死去以后还想起我？”〔4〕翠翠显然与张兆和、丁玲这样出现在他现实层面中的女性不一样，她是梦幻一样的想象，一种理想，在现实生活当中是无法找到的，所以只有在精神状态非常紧张的情况下，沈从文才会向她发出呼唤。

翠翠在沈从文的笔底下是一个什么样的形象？我们看第一章就讨论这个问题。他先介绍老船夫，然后介绍他的一个女儿，这个女儿又有一个女儿，就是翠翠，他起先有一段，说翠翠是这个老船夫心目当中的一个“太阳”，他说这个老船夫：

年纪虽那么老了，本来应当休息了，但天不许他休息，他仿佛便不能够同这一分生活离开。他从不思索自己的职务对于本人的意义，只是静静的很忠实的在那里活下去。代替了天，使他在日头升起时，感到生活的力量，当日头落下时，又不至于思量与日头同时死去的，是那个伴在他身旁的女孩子。〔5〕

老人本来就属于这个自然世界中的一个人，他的内心与自然发生着感应：随着太阳升起而欢乐，也有了朝气；到太阳下山了，一片黑暗了，如果这个老船夫的心一直是跟着大自然转，该是休息和沉寂了，就像有时候我们看到太阳落山了，就感叹“夕阳无限好，只是近黄昏”，或者感到非常失落，可是老人没有，到了晚上，虽然太阳下去了，可是他身边还有个小女孩，这个小女孩可以代替大自然，代替生活环境，给他一种生活的勇气，是他的另一轮太阳。那么，这个女孩子又是什么样的呢？接下去的一段话讲得非常好：

翠翠在风日里长养着，故把皮肤变得黑黑的，触目为青山绿水，故眸子清明如水晶。自然既长养她且教育她，故天真活泼，处处俨然如一只小兽物。人又那么乖，如山头黄麂一样，从不想到残忍事情，从不发愁，从不动气。平时在渡船上遇陌生人对她有所注意时，便把光光的眼睛瞅着那陌生人，作成随时皆可举步逃入深山的神气，但明白了人无机心后，就又从从容容的在水边玩耍了。（着重号为引者所加）

这是关于翠翠的最经典的叙述。这个叙述，首先强调翠翠是自然之子：“翠翠在风日里长养着，故把皮肤变得黑黑的，触目为青山绿水，故眸子清明如水晶。”这纯粹是童话语言，翠翠这个人，不是五四时期被教育出来的大写的人，在所谓人道主义的概念中，人是“天地之精华，万物之灵长”，一切都是围绕着人转的，而翠翠则是跟着自然走。她是山水中的活物，与风、与大自然浑然一体，“养”给人一种质朴、丰满的感觉，因为她眼看出去的都是青山绿水，所以她的眼睛像水晶，非常透明、清澈，没有一丝邪念。大自然给她生命，她的整个生命的长养不是靠我们今天的家庭、母爱、父爱，而是风日，是大自然。翠翠就像一个“小兽物”，像一头黄麂，“自然既长养她且教育她，故天真活泼，处处俨然如一只小兽物。”“俨然”，好像很了不起，兽的境界也是好不容易才达到的。由于大自然的熏陶，她是山水中的活物，后面写的就是以小动物的眼光来看世界：这个生命本身就是大自然的一个组成部分，她和“人事”没有关系，所以这个心灵就变得特别纯净。然后大家看到，

下面是陌生人的注意，陌生人的注意是现实生活当中的一个“人事”的东西，有人看她了，这个时候，这个人就很可能带着不怀好意的眼光，所以她马上就警惕了，就用一种很警惕的眼睛去看那个人，可是当她发现人家看她没有什么机心，她也放松，也自然了，就像一头鹿一样，很高兴地在水边玩了。

翠翠是一种生命的现象，是一种本能的和自然融会一体的气质，是跟风、跟日、跟树、跟绿水青山一样的一种生命。也就是说，她是没有沾染人世间的一切功利是非思想、与自然融为一体的境界，是不含渣滓、纯净透明的世界。沈从文在心中的那些现实生活当中的功名、美丽的妻子、幸福的家庭等等都一一得到后，内心还是有一个超越世俗的更高要求，那就是“翠翠”，而沈从文在现实生活中的追求和理想中的境界实际差得很远。可以想象，一个大学教授，在高等学府里面，又有一个非常稳定的家庭，这样一种生命状态肯定就不是绿水青山当中的一头鹿一样的状态。在现实生活当中，沈从文可能已经得到了所谓现代知识分子可能得到的各种要求，但反过来，他心灵当中的冲动、最原始的起点却失去了。《边城》等于是沈从文在追寻内心中的一个梦，翠翠就是他的一个梦。我认为这是他写《边城》的一个动机。

《边城》是以湘西为背景的一个童话，里面充满了天籁之音，所有人都像生活在与现实隔绝的世界中，从外部环境看，这里真是桃源仙境了：

近水人家多在桃杏花里，春天时只需注意，凡有桃花处必有人家，凡有人家处必可沽酒。夏天则晒晾在日光下耀目的紫花布衣裤，可以作为人家所在的旗帜。秋冬来时，房屋在悬崖上的，滨水的，无不朗然入目。黄泥的墙，乌黑的瓦，位置则永远那么妥贴，且与四围环境极其调和，使人迎面得到的印象，非常愉快。一个对于诗歌图画稍有兴味的旅客，在这小河中，蜷伏于一只小船上，作三十天的旅行，必不至于感到厌烦，正因为处处有奇迹，自然的大胆处与精巧处，无一处不使人神往倾心。（第二章）

这是现代人所找不到却又天天梦想的情境，而这里的人也仿佛不食人间烟火，毫无现代人的功利心。比如翠翠的爷爷，他是国家雇佣的，是有工资的。所以，人家给他钱，他都不要：“我有了口粮，三斗米，七百钱，够了！谁要这个？！”（第一章）如果硬放在他船上，他就去买茶叶、草烟，给过路人用。当地的民风民情非常淳朴、善良，人都好得不得了，可以看出作家故意夸张，比如老船夫去买肉，人家不接他的钱，但他也不想占屠户的便宜，只好到另一户，另一户也想不要他的钱，“但不行，他以为这是血钱，不比别的事情，你不收钱他会把钱预先算好，猛的把钱掷到大而长的钱筒里去，攫了肉就走去的。”（第八

章）屠户知道他这个脾气每次都给他好肉，也不行……这简直就是中国古典小说中写的"君子国"，不言利，人都那么慷慨豪爽，非常美好的人和世界，当然，沈从文这是拿它与都市与现实作对照，反衬现实的丑陋。

《边城》第二章，写湘西的地理和民风，特别提到了妓女很重感情，她们虽然与商人在一起，心里想的却是水手，水手整天在游荡，比较浪漫，有时会与妓女相爱，终生相守相约。小说写道："由于边地的风俗淳朴，便是作妓女，也永远那么浑厚，遇不相熟的人，做生意时得先交钱，再关门撒野，人既相熟后，钱便在可有可无之间了。"接下来后面又写："短期的包定，长期的嫁娶，一时间的关门，这些关于一个女人身体上的交易，由于民情的淳朴，身当其事的不觉得如何下流可耻，旁观者也就从不用读书人的观念，加以指摘与轻视。"妓女本来是被人看不起的角色，是肉体交易者，但在这里却毫无歧视之语，而且还不乏对她们品行的赞美。这里涉及到另外一种民间淳朴的道德标准，民间也不是都持这样的道德，一般情况下，民间是弱势，它总是被强势文化道德所覆盖，所以封建的一套道德标准仍然会在民间起作用。但在真正的民间底层，人的生存是第一性的，其他道德观念都比较淡漠。所以沈从文说："这些人既重义轻利，又能守信自约，即便是娼妓，也常常较之知羞耻的城市中人还更可信任。"她们都是"重义轻利"、"守信自约"、比"知羞耻的城市中人还更可信任"，这是有所针对的。沈从文对环境的反抗，扩大到很多方面，他要展开的是另一个世界、另一种道德，他就想象出了民间世界，但这个民间世界的一切藏污纳垢的混浊东西都被他澄清掉了。船总顺顺，也不是以1930年代流行的阶级分析的眼光来写，没有写不同阶层的对立，反而写边城人整体的融合，没有那种等级的差别，而是写他"大方洒脱"，"慷慨而又能济人之急"，"为人却那么公正无私"，也从来不以势压人，完全不是阶级分析中的什么人物形象。《边城》体现了人世间的美好，在大自然熏陶下的人情（人与人之间的关系）美、人性美（人自身的美好）。

注释

〔1〕李健吾（刘西渭）《边城》，收《李健吾批评文集》，郭宏安编，珠海出版社1998年，第56页。

〔2〕沈从文本人的解释是："我要的，已经得到了。名誉或认可，友谊和爱情，全都到了我的身边。我从社会和别人证实了存在的意义。可是不成，我似乎还有另外一种幻想，即从个人工作上证实个人希望所能达到的传奇。我准备创造一点纯粹的诗，与生活不相粘附的诗。情感上积压下来的一点东西，家庭生活并不能完全中和它消耗它，我需要一点传奇，一种出于不巧的痛苦经验，一分从我'过去'负责所必然发生的悲

剧。换言之，即完美爱情生活并不能调整我的生命，还要用一种温柔的笔调来写爱情，写那种和我目前生活完全相反，然而与我过去情感又十分相近的牧歌，方可望使生命得到平衡。”（《水云》，收《沈从文文集》第10卷，花城出版社1984年，第279页）

〔3〕沈从文《〈边城〉题记》，收《沈从文别集·边城集》，长沙岳麓书社1992年，94页。

〔4〕沈从文、张兆和《从文家书》，沈虎雏编，上海远东出版社1996年，第161页。

〔5〕本讲所引用的《边城》，依据上海文艺出版社1984年出版的《中国新文学大系1927—1937·小说集五》，改版本依据的是生活书店1934年的初版本。

二 人性的悲剧

但是，在这样一个理想化的世界中，所有的矛盾和压抑都消失了吗？沈从文要唱一曲现代的牧歌吗？过去有不少评论就是这么认为的，其实也不尽然。随着小说情节的慢慢展开，青山绿水下各种不协和的因素仍然显现出来了。翠翠的故事前面还有一个故事，就是她的母亲的故事。她母亲因为跟一个当兵的私通，怀孕生了一个孩子，然后她就跟这个情人殉情的故事。这样一个故事，发生在湘西，我认为是不正常的。在一个汉文化道德并不发达的湘西，情爱的表现往往是浓烈的、悲剧性的。偷情就偷情了，被人杀掉也就杀掉了，感情至上，视生命为粪土，这种情况很多，可是在《边城》里恰恰不是。《边城》里面，人的天性受到了一种莫名其妙的压抑，什么东西在压抑它？我也想不明白，一个士兵爱上一个当地的女子，这有什么不可以？那时又没有三大纪律八项注意，他们两个人凭什么要殉情？

这个地方看上去好像非常美丽，人情美，自然美，心灵美，是一个君子国，哥哥弟弟为了一个情人也可以互相让来让去，没有任何冲突。那么，悲剧从何而来，且不说翠翠的悲剧，先说翠翠母亲的悲剧，为什么美好的环境当中会出现像翠翠母亲这样的悲剧？是什么巨大的压力让这一对情人需要殉情？这个问题是不能回避的。作品中虽然没有正面说翠翠父母的故事，可是，从头到尾，翠翠父母的故事都像是一个影子一样在我们面前晃来晃去，老祖父每次谈到翠翠的婚事，必然要想起翠翠母亲，有好多次了，甚至他“忽然觉得翠翠一切全像那个母亲”。（第12章）这句话很重要。因为她母亲其实是一个性子很烈的女人，充满野性的，可是翠翠看上去是一个乖乖女，什么都不懂，懵懵懂懂的，为什么说这两个人的性子是一样？这里我想是有暗示的。到最后，老祖父也死了，故事也完了，还没有忘记她父母的事情，还写了一个杨马兵陪翠翠过日子，因为翠翠没有人照顾，然后杨马兵会讲故事，讲到以前的故事，又把翠翠父母的故事讲了一遍，父母的故事笼罩着翠翠的命运。为什么作者对她母亲的悲剧那么重视？这是一个非常关键的问题。研究沈从文的著作多得不得了，谈《边城》的书也很多，但一谈就强调山水美啊，人情美啊，好像这是个与世无争的桃花源，可是偏偏忽略前面有这么一个悲壮的故事。翠翠的母亲不能和这个当兵的结合，才导致她未婚有孕，才导致后面的死亡。为什么她不能跟这个当兵的结婚？我想原因应在老祖父身上。大家可以看到，老祖父对翠翠特别迁就，好几次媒人都说，你做主，孙女就可以嫁过去，可是，老祖父每次都推脱说，我是不能做主的，我一定要问过翠翠。然而翠翠是个小孩子，什么都讲不清

楚，老祖父又一直小心翼翼，包括什么走马路走车路，人家车路已经来了，礼品也送来了，媒人也来了，这个时候祖父还是推脱，还要看翠翠的脸色，翠翠表示了一点点不愿意的态度，老祖父就知道，翠翠不愿意嫁给老大天保，然后他就“觉得翠翠一切全像那个母亲”。为什么会这样？我们只能有一个解释，就是她母亲当年跟当兵的相恋一定是受到了那个祖父的阻挠，因为那时，父亲对子女的婚事肯定是有相当的发言权的，正因为这样，才导致了后来祖父对翠翠的一种很大的歉意。那么，为什么祖父不喜欢这个当兵的？我们是否可以做一个这样的推测：当兵的要这个女的跟他一起逃走，可是这个女的考虑到父亲年纪大了不肯走。只要看后面老祖父跟翠翠相依为命的关系，就能看出老祖父是不愿意把女儿嫁给当兵的，因为当兵的人要开拔的，老祖父实际上有一种恐惧，不愿意女儿离开，女儿也有一种本能是不愿意离开父亲。矛盾的是女儿爱上了一个要远走的人，而且又爱得那么深，杨马兵不是说，我也唱过歌的，可是她始终不理我，但当兵的一唱歌，那个女的就跟他好上，不仅好上，而且有了孩子。这件事也因此变得更尖锐了，她既因为父亲不同意，不敢冲撞父亲的权威，同时也离不开这个情人。只有在这种情况下，情人提议她远走高飞。女孩又不想走，再加上这个当兵的又忠于职守，所以自杀了。而情人死了，对女孩来说，她也觉得活着没意思，但她还是想到了父亲，想到要让父亲身边有一个人，要生下孩子。正因为如此，老船夫接受了他女儿的教训，才使他对孙女的婚事变得那么慎重，那么举棋不定。你看，翠翠简直是碰不得的，而且是他的一个心病，在这里面，包含了他对女儿的赎罪。

可是，因为他太小心了，太想把这件事做好，所以本来一件很简单的事情，被他搞得复杂化了，又是走车路，又是走马路，人家走了车路以后，他又觉得这样不好，又要去征求孙女的意见，甚至从来就不把话说清楚。他明明知道唱歌的是二老，还跟翠翠讲故事说，“假若那个人还有个兄弟，走马路，为你来唱歌，向你求婚，你将怎么说？”（第15章）绕来绕去，把大家绕得都误会了。这里的人都没有那么多的心机，常常直来直去的，他这么绕来绕去，很有文明人的样子，人一讲文明，事情都搞乱了。大老死了，他去跟二老说，可是结果说出一句什么话：“听人说那碾坊将来是归你的！归了你，派我来守碾子，行不行？”（第16章）等于是把话都说反了。

由于女儿的死成了一种重压，这种压抑导致了老祖父违背了自己的天性。老祖父本来应该像翠翠，像所有民间的人一样，非常豪爽，非常坦诚的，可是女儿的悲剧，让他想到大家太直爽了，造成了生命的冲撞，导致了不可挽回的悲剧。于是这个老人反过来，变得非常小心翼翼，弄得所有的人都不喜欢他。沈从文曾写过这样一个细节：老船夫有

一次还人家钱的时候，故意留下了一个铜子，为什么？他给了人家一包烟草。就是说，老祖父还是很有心机的，他也不吃亏的。如果大家都是很有心机，也没有什么事情了，问题是周围都是些没有心机的人，只他一个人有心机，在这个淳朴自然的世界里出现了一个不自然的人，就把很多事情都搞糟了。前面写翠翠的时候，说翠翠"如山头黄麂一样"，毫无心机的，看到人她很警惕，"但明白了人无机心后，就又从从容容的在水边玩耍了"。那么实际上，"机心"的对立面是"自然"，这里是有一个自然与不自然，或者是反自然之间的对立。就是说，本来一切都是自然的、朴素的、本分的、原始的，现在因为有一个人，有了一种莫名其妙的误解，然后造成了心机，玩耍心机是很吃力的，本来很简单的一个事情，被他搞来搞去，人为地制造一些玄机，导致人与人之间无法沟通。翠翠本来很简单，她就是爱二老，她只是一个原始人，她不知道怎么理解爱，也不知道怎么去表达爱。这两个船总的孩子，虽然是有钱，但是很粗，说话很直爽的，爱说——老船夫啊，你的孙女很漂亮什么的。只有这个老爷爷不直爽，一个人在里面一直在绕来绕去，最后就人为地给自然生命添加了障碍。那么，为什么会出现这个问题？我觉得，沈从文有一个观念：一个自然的世界当中不应该有一种人为的心机在中间起作用，有了心机就不自然了，不自然就把事情搞坏，最后导致了一系列的说不出来原因的悲剧。老祖父枉费了心机，最后什么都没做到，郁郁而死了。

我觉得，翠翠的血缘里头，其实有着母亲的遗传因子，潜藏着跟这个世界不和谐的因素。那么，这不和谐，作品的表层没有显示，翠翠一直到最后，好像还长不大一样，完全生活在一个懵懂的世界中。天保和傩送，兄弟俩同时爱上翠翠，两个人商量了个去唱歌的滑稽办法：哥哥嗓子不好，所以要弟弟来代哥哥唱，一首是代表弟弟自己，一首是代表他哥哥，这样来叫这个女孩子选择是很荒诞的。如果我们说声音里浸透着爱，那么一定也会有感应，他的声音会使她听得特别悦耳，或者说唤起她心中爱的信念。但现在问题是，她遭遇的这个声音是假的，是代替别人来唱的。代唱的声音里面有没有爱的成分？假定说她选择哥哥唱的那一首，但听到的声音又不是哥哥发出的，实际上不管选哪个，选的都是弟弟，不是哥哥。小说是早有暗示的，老船夫希望翠翠嫁的是哥哥，而翠翠自己喜欢的是弟弟，这里兄弟俩和老祖父，三个男人都爱翠翠，而且他们都很有诚意地来做这件事，这一点是无可置疑的，但我总觉得有点不对劲，他们根本没有想到女孩的心灵跟男孩的心灵是如何沟通的，根本就没有考虑到女孩在这场游戏中处在什么位置上，这实际上是让她落到了一个很虚伪的骗局中，可又把一切推为上天和命运的安排。

所以《边城》写到翠翠对兄弟俩唱歌这件事的反应竟是翠翠的一个

梦：

老船夫做事累了睡了，翠翠哭倦了也睡了。翠翠不能忘记祖父所说的事情，梦中灵魂为一种美妙歌声浮起来了，仿佛轻轻的各处飘着，上了白塔，下了菜园，到了船上，又复飞窜过悬崖半腰——去作什么呢？摘虎耳草！白日里拉船时，她仰头望着崖上那些肥大虎耳草已极熟习。

（第14章）

下面一段是说她祖父：

一切皆象是祖父说的故事，翠翠只迷迷胡胡的躺在粗麻布帐子里草荐上，以为这梦做得顶美顶甜。祖父却在床上醒着张起个耳朵听对溪高崖上大唱了半夜的歌。

你看，其他那几个人都紧张地醒着，惟有翠翠一个人在昏睡，在做梦，做了一个非常美好的梦，感到了一个灵魂飘起来，但是，翠翠始终停留在梦的上面，她没有对歌声发出爱的呼唤，她的心灵没有跟这种声音发生真正的呼应。所以我觉得，这里最知趣的是天保。天保终于有了做戏的虚无感，所以他要退出这样一个荒诞的游戏，后面就出事死去了。在人人都讲道德的环境下面，翠翠的生命，她的爱情，包括两个青年活生生的爱情到哪里去了？看上去是非常文明的、非常理智的、非常有节制的这样一个文化和社会环境，最终年轻人的生命冲动或者生命力量被压制了，消失掉了。悲剧就出现了。

另外，我们再看看这悲剧中受到伤害的另一方：天保和傩送兄弟俩。这两兄弟爱上翠翠，这里面有一段对话非常好。大老对二老说："二老，你倒好，有座碾坊，我呢，若把事情弄好了，我应当划渡船了。我欢喜这个事情……"（第12章）可是二老和他哥哥一样，也是很直爽，说："假若我不想得这座碾坊，却打量要那只渡船，而且这念头还三年前的事"，两兄弟把话说得很清楚，还说，"你信不信呢？"这么下去会是多么精彩多么尖锐的冲突！但是，两个人就碰到"礼"这个问题。如果是按照沈从文原来的表达方式，两兄弟可以决斗，谁赢了谁争到翠翠，可是他们都没有，沈从文说这是两兄弟不可以的，但是他们也不像城里人那么胆小，"也不作兴有'情人奉让'如大都市懦怯男子爱与仇对面时作出的可笑行为"，但他们都很绅士化，最后就采取了一种有地方民族特色的文明的竞争方法。

唱歌来竞争本来也是可以的，可是，在小说里，哥哥曾经说过："若我有闲空能留在茶峒照料事情，不必象老鸦到处飞，我一定每夜到这溪边来为翠翠唱歌。"（第7章）这说明，哥哥是会唱歌的，问题是，为什么在弟弟面前他唱不起来，他不敢跟弟弟去较量？如果他真的是爱这个小姑娘的话，他再没有把握也会有信心，也会认为自己是天下

的第一歌喉。而且，如果这个女孩子真的是爱他的话，哥哥嗓子怎么样并不重要。但问题是为什么他在弟弟面前胆怯？只能有一个解释，就是他知道翠翠爱弟弟，而不是爱他，他跟弟弟去公平竞争，是竞争不过的，所以他觉得，他只能走车路，用父母的钱，或者用媒人的方法，或者走爷爷路线，“媒妁之言，父母之命”，用常人的方法来完成这个婚姻。而弟弟和他不一样，沈从文说弟弟是个诗人，有诗人气质，很浪漫，他以为哥哥真的是认为唱歌比不过他，所以要代唱，把一场很严肃的爱变成了一个游戏。这个游戏开始哥哥还有点自信，但后来他是主动退出了。

我们再看翠翠。翠翠在梦里听到了歌声，然后歌声把她浮起来，放到了一个悬崖上，她摘了她平时一直已熟习的虎耳草。这段文字，沈从文写得非常空灵优美，这个梦也非常甜蜜、非常美丽，可是翠翠却始终找不到归属感，醒过来的时候，她不是说：“得到了虎耳草，我可不知道把这个东西交给谁去了。”（第14章）小姑娘朦胧中感受到歌声的美，但是她不知道对象是谁，所以她无法知道自己的爱情究竟属于谁的。她最终还是没反应过来。

问题是出在二老身上。二老的诗人气质导致了一个严肃的爱变成了一场不严肃的游戏。因为弟弟是在帮哥哥唱，这种爱的信息传递过程发生了障碍，所以得不到小姑娘的回应。小姑娘面对了这场游戏，心有灵犀无法达到、无法沟通。所以她只感到漂浮，有一种美的东西被她感受到，可是不知道对象是什么，她没有醒过来，一直在做梦，没有相应地去唱，其实作品里面写了好几次翠翠与傩送的错过。第一次傩送爱上这个小姑娘是在抓鸭子的时候，请小姑娘到家里去，小姑娘以为他请她到妓院里去，她就拒绝了。第二次唱歌，他因为想着帮哥哥唱，就扰乱了信息传递，翠翠又没有回应。第三次是摆渡，他希望小姑娘来给他摆渡，可是小姑娘看到他以后惊慌失措，面对这个爱人她逃走了，所以最后老爷爷赶下来帮他摆渡。从故事来说，每次都是两个人对不上，阴错阳差，扯开了。这个男孩子虽然爱这个女孩子，可是他始终得不到女孩子相应地给他的回报，最后他就失望了，走了。翠翠其实一直活在沉默和压抑当中，她的奔放、豪迈、野性一直被压抑着，这种压抑使她连爱的语言都不会表达。也就是说，这个人的生命能量根本就没有打开，而本来打开她生命能量的责任在二老，但是二老的各种信息传递没有点燃翠翠的生命，所以这里就出现了悲剧。

再深究一步，到底为什么会出现这样的悲剧？我觉得沈从文表达的悲剧是性格悲剧，就是人性悲剧。悲剧从古希腊时就有一个基本定律：人跟不可抗拒的命运的冲突，就是你怎么努力，你都不可能挽回天意。如果一个人出去不小心被车压了，这不叫悲剧。悲剧往往指的是一个很

能干的人，没有缺点的人，高尚、无畏，他按照自己的理想努力地去做，可就是跟天意冲突，天意不让他成功，他再努力，最后不可抗拒地还是失败了。比如项羽就是一个悲剧英雄，力大无穷，讲信誉，可是，这样的人最后失败了；刘邦明明是个无赖小人，是个流氓，可就是硬把英雄项羽给打垮掉了，这就是项羽的悲剧。到了近代社会，人们已经不相信命运，不相信英雄，认为人不会是没有错误的，不可能是完美的，可是人由于各种不可抗拒的过失导致了不可挽回的失败也是一种悲剧，比如像《雷雨》。《雷雨》里的每个人都有错误，蘩漪有错误，周朴园也有错误，周萍也有错误，他们由于这种错误的不可抗拒性因素，使自己最后失败了。这样的错误也是一种悲剧。

《边城》中，翠翠这样的悲剧可以说她是没有过失的，她是浑然未开的一个自然生命，一个自然物，她所做的一切都是"非人为的"，可是在非人为的过程当中，碰到了人为的心机，或者说人为的机巧。那么，这些人为的机巧是什么？如果我们上升到一个高度来说，大家都可以理解。从神话原型来说，一个天地未分的浑沌，浑沌本来是没有天地，是非常自然的东西，可是当时南北二帝，一个叫忽，一个叫儵，这都是表示速度，表示迅速的意思，我们今天说就是表示时间，南北二帝觉得浑沌太好了，每次去都热烈招待他们，就要报答他（浑沌大概也不需要报答的），那两个人出主意了，说这个浑沌没有眼睛，没有鼻子，没有七窍，我们就给他把七窍凿出来，所以这南北二帝就帮他"开窍"，一个凿眼睛，一个凿鼻子，给浑沌脸上凿了七个洞，结果浑沌就死了。〔6〕浑沌死掉以后，清的上升，浊的下降，就变成天地。本来天地不分，是一个浑浑然然的东西，可是你要把它当一个人去凿眼睛，凿鼻子，这个浑浑然然的东西由于人为的七窍就死了，浑沌死掉，就分成了天地。我觉得，这个故事非常有意思，它是代表了中国古代道家哲学的一个精髓，就是说，自然的东西是不能去开窍的，它只是按照天地的规律运行，人为的机巧一去摆弄，它就出问题了。

这个悲剧如果你把它转化为一个现实上的悲剧，它是很小的悲剧，爷爷也好，大老二老也好，都不是坏人，都是好人，好人犯错误，就是因为大家互相之间非常缺乏了解，又不善于表达，内心的爱情表达不出来，缠来缠去，后来出毛病了。但如果上升到哲学的高度来说，它是个大悲剧，就是自然和人为之间的一个大冲突。这种冲突的背后蕴涵着沈从文的两种审美理想的冲突。美有两种，一种是自然的美，一种就是人为的美，即艺术的美。自然的美是绿水青山，像桂林的山清水秀，或者说浩瀚的沙漠、大海，它是天生在那儿，不需要人去加工。但人毕竟不能仅仅局限在看自然的东西，人须要创造一种美来满足自己。比如说，桂林的山水很漂亮，可是人不可能永远在桂林山水中，桂林山水是带不

走的，他可以用照相机把它拍下来，或者写诗写散文把它记录下来，或者做桂林山水盆景，等等，这就是艺术。沈从文在《边城》里面想尽力摆脱人为的东西，尽可能地向自然靠拢，只不过他不可能全做到自然的美，因为艺术本来就是人为的、人事的，沈从文即使故意夸张地描写少数民族的仇杀、写湘西的浪漫等等风情，其实也是一种人为的机巧。他写知识分子的生活，比如《八骏图》等等都有几分做作。《边城》也一样，沈从文竭力要表现的自然也有着人为的因素，他的主观性是非常强的："我要表现的本是一种'人生的形式'，一种'优美，健康，自然，而又不悖乎人性的人生形式'。我主意不在领导读者去桃源旅行，却想借重桃源上行七百里路酉水流域一个小城小市中几个愚夫俗子，被一件人事牵连在一处时，各人应有的一分哀乐，为人类'爱'字作一度恰如其分的说明。"〔7〕就是说他不是在摹仿自然，他要有所寓意，有所表达的，这一点常常为学沈从文者所不及，他们为优美而优美，自然成了纯美的风景，文字背后的张力没有了，境界自然也谈不上。

注释

〔6〕《庄子·应帝王》：南海之帝为儵，北海之帝为忽，中央之帝为浑沌。儵与忽时相与遇于浑沌之地，浑沌待之甚善。儵与忽谋报浑沌之德，曰："人皆有七窍以视听食息，此独无有，尝试凿之。"日凿一窍，七日而浑沌死。

〔7〕沈从文《习作选集代序》，收《沈从文选集》第5卷，四川人民出版社1983年，第231页。

三 由启蒙到民间

我把巴金的《电》与沈从文的《边城》放在一起讲，并不是因为这两部作品出于巧合而同时诞生，而是因为它们的并置包含了文学史的一个分界，新文学到了1930年代发生了一个新的变化。谁都看得出，《电》与《边城》不是一类作品。在今天，《边城》所得到的欢迎与《电》受到的冷落是一个明显的对比，但是，早二三十年就很难说，在我读书的时候，巴金的《爱情的三部曲》是家喻户晓的，一般的中学生都会去读，但《边城》则没有人知道。当时对巴金的作品有一套非常现成的评价标准和批评术语，而对《边城》，即使读后觉得它写得很美也不知道如何去论说它。虽然那时对巴金作品的评论标准，什么反封建啊、向往革命和光明啊、寻找革命道路啊，我看也是不对的，但还比较贴近，能够歪打正着，而对《边城》那样的作品，除了美啊，山水美啊，人情美啊，就说不出什么来。今天我们从文学史的角度来看《边城》，我觉得根本的问题是民间立场的引进。

巴金的创作立场和创作风格，都是从五四新文学的启蒙主义传统上一路发展而来的。巴金说他是五四新文学运动的“产儿”，这话一点也不矫情，巴金的思想是无政府主义，它是社会主义思潮的一部分，是从五四运动所提倡的“个性解放”、“人道主义”发展而来，只是更加激进而已。《家》里高家三兄弟里，觉民是个“个性解放”主义者，而觉慧是个社会主义者（无政府主义者），所以觉慧比觉民要激进得多，而且这也是五四启蒙主义文化的必然结果。过去有人把五四运动分成三个“五四”：1915年的启蒙运动、1917年的新文学运动和1919年的爱国学生运动。其实这三个“五四”是一脉相承的，启蒙运动的目的就是通过宣传新的生活理想来洗涤旧的生活方式，这就必然需要用文艺的方式来普及，普及以后又必然要唤起民众的行动，三个“五四”之间有着严密的内在逻辑发展，就像法国的启蒙运动最后必然会带来启蒙主义文学和浪漫主义运动，然后又必然会带来法国大革命一样。只是中国的启蒙到革命发展得太快，一切都不很成熟，才导致了以后知识分子的大挫折。为什么说是挫折？就是启蒙本身还没有深入人心，知识分子启蒙本来依据理性的力量，希望人能有理性的自觉，按照这种自觉来合理地、科学地安排生活，其实人不仅是有理性的动物，还受到非理性的支配，当启蒙主义者揭开了压在心底、人们理性之上的迷信的盖子，唤起的不仅仅是人的理性，同时还必将会把非理性的一面也唤起来了。人一旦被唤醒了，就不可能再加以控制和奴役了。这就是革命时代的到来。

鲁迅对于民众的态度不是“哀其不幸怒其不争”吗？那么，怎么争

呢？鲁迅在《阿Q正传》里特地写了农民造反的心理，就是阿Q要造反啊，他做了一个梦，人家革命党要他去革命了，于是他第一件事就是考虑怎样抢东西，第二件事就是想哪家女人漂亮，他就去抢来做妃子。这就是革命啊。鲁迅可以说把农民的弱点和弱势看得入木三分。这就是启蒙主义的悲哀。这是指消极的一面，也有积极的一面。鲁迅到晚年临死前写了一篇《起死》，收在《故事新编》里面，这个小说非常奇怪，他写的是庄子。庄子神通广大，会把人起死复活，他看到一个骷髅，吹了一口气赋予了这个骷髅生命，这个骷髅就活过来了，他自己一算，还是在商纣王时代的，当时已经死了五百多年了。但问题是，这个人一旦复活，就不按照庄子的理念去安排了。他还光着身子，要穿衣服，他没东西吃，肚子饿，还要吃东西。所以他就拖住庄子，说，你既然把我复活了，那你就要负责我的生活，要给我吃，给我穿，否则，我怎么办？你又干嘛把我复活起来？庄子说，这个我不管了，我只是给你生命，至于怎么活，你自己去活。骷髅就说，那不行，如果这样，我第一步就剥你的衣服。所以，庄子最后没有办法，只好叫警察来了。

当一个启蒙主义者面对真正的威胁的时候，他不得不去求助于国家机器了，因为他已经没有这个能力来应付他所创造出来的这样一种生命的要求。这是个非常有意思的故事，我觉得，鲁迅虽然是用一种非常油滑的笔调来写的，可是，在这个作品里面，他是很深刻地在思考他们启蒙主义者所走过的路，因为鲁迅这一生都是在“哀其不幸怒其不争”，可是，当人们真的起来争的时候，启蒙主义者该怎么办？这个问题鲁迅没有思考完，在1936年就死了。所以，这是一个过程，但这个过程发展到了左翼文学，已经完全不能再回到启蒙主义了，虽然它里面还包含了启蒙。所以我们也可以读到很多模仿前苏联法捷耶夫的小说《毁灭》的作品，作品里知识分子总是一个被嘲笑的对象，其实这个知识分子本应该承担了唤起民众的启蒙的作用。

从鲁迅到巴金，从启蒙文学到左翼文学，都存在这么一种困境。五四以来建立起来的以“启蒙”为共名的文化格局被打破了。1930年代的中国文学创作进入了无名状态，启蒙不再是惟一的声音了。一方面是来自商业市场的冲击和影响，以新旧市民为主要读者的市民文学得以迅速发展，精英文学也开始向市场靠拢，出现了形形色色的海派文学，其中最主要的就是以林语堂为代表的软性杂志的风行一时，使启蒙文学在传播和接受上面临了新的挑战；同时在另一个方面出现了以政治反抗为主题的左翼文学，以固定的意识形态为视角来重新整合和描写中国社会，传达出明确的政治革命的目的。这样一类文学创作是启蒙文学发展的一个极端，但它的发展也把启蒙文学逼到了走投无路的地步。巴金以及以巴金为代表的一个启蒙文学的创作主流，常常被文学史家命名为自由主义

作家、民主主义作家、人道主义作家等等，其实他们是五四新文学主流的启蒙主义文学的继承者，他们与稍后的以胡风为代表的左翼文学内部的启蒙主义文学联合起来，成为五四新文学传统在1930年代的真正的继承者和发扬者。他们创作中所遭遇的环境的压力和自身的困境，使他们的道路越来越艰难。《电》的过于政治化的宣泄手段和绝望的激愤的情感世界都反映了这种困境。

启蒙主义者的困境在于他对于自己所坚信的理想或者启蒙的结果产生了怀疑，或者他看不到自己所坚信的信仰能够在中国有所结果，这种困境不仅仅使人绝望，也使人自省，重新调整自己的立场和信仰。这也是无名文化状态下的多元立场的特征之一：笼罩时代的大一统的时代主题已经瓦解了。我注意到，1930年代的新生代作家，他们的文学创作道路出现了明显的分化，除了巴金和他的一派作家坚持走启蒙的道路外，除了有一部分更加激进的作家走左翼的道路外，还有一大批很有才华的作家开创了新的作家立场和创作道路，我把他们的创作新立场归结为民间的立场。沈从文、还有老舍、李劼人、萧红以及稍后的张爱玲等等，都是其中最有影响的代表。他们所处的生活环境和时代环境不完全一样，但他们之间是有着明显的共同特点：他们改变了主流文学“由启蒙到革命”的创作方向，回避讨论知识分子本身在现代中国的处境问题，把创作视野转向了普通的民众社会，但也决不是左翼文学那样以某种意识形态来图解民众的生活，他们揭示出被启蒙主义无意间所遮蔽的民间世界的真相，探讨民间承受苦难的能力，并且努力把社会底层的生活真相不带有知识分子目的地展示出来。换句话说，这一批作家不再以高高在上的启蒙者的立场为荣耀，而甘愿把自己看做是他们所努力描写的民间世界的一分子。

当然不能排除这批作家中有一些创作仍然带有强烈的批判色彩和意识形态，但是总体上说，他们的创作以描述民间世界的生活风尚为主要审美对象，他们的批判色彩与意识形态都被包容在民俗审美的形式里面，并且为文学创作带来了崭新的艺术世界：沈从文的湘西社会、老舍的北京市民社会、李劼人的四川民间社会、萧红的呼兰河的农村社会、以及张爱玲笔下的都市民间社会，等等，都是以前的新文学创作中所缺乏关注的空间。他们的叙事、语言、题材、观念都焕然一新，以新的民间的立场和民间审美观念为新文学注入了新鲜的血液，改变了原来偏重于知识分子自身题材的“由启蒙到革命”的狭窄性，把文学创作引入了一个更为广阔的“由启蒙到民间”的新天地。巴金的《电》与沈从文的《边城》，这两部同时产生的文学史上的杰作，就是有那么一种意味：1930年代的文学终于从共名走向了无名、从启蒙转向了民间，一部是启蒙文学的发展的极端，一部是民间的新世界的展示。当然沈从文前面还有老

舍与李劼人；巴金的《电》也远不是启蒙主义文学的尾声。它们的共同诞生只是表明了一种多元共生的局面的形成，这也是1930年代文学繁荣的真正标志性的事件。

如果以这样一种民间创作思潮的角度来读《边城》，我以为还可以从两个方面来理解这部创作的特点。首先是沈从文的民间创作立场。沈从文是京派文学的中坚力量和最重要的小说家，在1930年代，他是林徽因、朱光潜等京派高级知识分子沙龙中的主要人物，但他却好以“乡下人”自居。从他初到北京时连标点符号都不会用，到执拗地躲在又霉又窄而且寒冷的公寓中把文学当作宗教一样虔诚地信奉着，再到1930年代成为著名的高产小说家，沈从文的经历像湘西那片土地一样富有传奇性。和同时代的许多知识分子不同，沈从文没有接受过正规的现代化教育，他生活在比较偏僻的农村，又在兵营中当过差，看过兵士们割韭菜一样地杀人，后来只身到北京开始充满艰辛的文字生涯。当然，没有高等学历并不等于沈从文就没有文化，他有的是另外一种知识和教养，它们从湘西的土地和人情中来。在题为《我读一本小书同时又读一本大书》一文中，他写道：“我的心总得为一种新鲜声音，新鲜颜色，新鲜气味而跳。我得认识本人生活以外的生活。我的智慧应当从直接生活上吸收消化，却不须从一本好书一句好话上学来。”〔8〕山水给了他灵性，大自然铸就了他的心性。在这些之外，有着苗族血统的他还能隐隐地感受到一种沉重的历史压力，他是一个苗人，苗民的文化一直受到中原文化的压制，历史上的中央王朝一直靠屠杀来建立对苗人的统治。在严酷的民族矛盾中，当地人形成了独有的个性文化和生活方式，沈从文也形成了自己的生死观：生与死之间就像一张纸轻轻地翻过去。湘西的文化风俗和日常生活的无数细节，构成了沈从文不可磨灭的内心记忆，而作为小说家的沈从文则一直努力要把已失去的民族记忆唤起。

与自由、舒畅的乡土记忆截然不同的是，来到北京以后，都市生活带给沈从文的是紧张的压抑感。沈从文到大城市以后，始终有一种被排斥感，这种排斥一方面促使他对都市人的品行、趣味进行了强烈的抨击，另一方面也是一种反作用，越是被排斥，他就越想挤进这个阶层。他自称“乡下人”就别有意味。他说：“说乡下人我毫无骄傲，也不在自贬，乡下人照例有根深蒂固永远是乡巴佬的性情，爱憎和哀乐自有它独特的式样，与城市中人截然不同！他保守，顽固，爱土地，也不缺少机警却不甚懂诡诈。他对一切事照例十分认真……”〔9〕沈从文的骨子里总带着这几分乡下人的自负，而这自负又因在都市中所受到的各种压抑而越来越加强。1920年代在北京的时候，他很穷，没有钱生火只好把被子裹在身上写作，没有饭吃，没有名气，处于社会的底层，孤苦和寂寞蚕食着他的心。在他早期的创作中，经常有作品写到自己的怎么不名一

文，被房东催着交钱的事情。但沈从文与都市、与主流社会并非完全对立，相反他非常羡慕，甚至渴望现代社会。他不断地给名流写信，希望建立联系，获得提升。在这过程中，他与现代评论派的作家学者非常亲近，如陈西滢、凌叔华、徐志摩等。徐志摩不断地提携他，后来又得到胡适赏识，一个没有学历没有文凭的人正式进入大学教书，慢慢就进入了主流文化界。但另外一个方面，他整天与那些留英留美的知识分子混在一起，肯定会受到压抑。那些留学生互相都看不起，留学英国的就瞧不起留学美国的，而沈从文连大学的门都没有进过，自卑的心理肯定是严重的。他受了窝囊气，就把反抗的情绪全转移到文学中：知识分子软弱和怯懦，那我偏偏给你看一些野蛮的、有血性的东西。这就构成了他特有的创作立场。我们也可以把这种立场看做是民间的立场。虽然他描写的湘西世界只是他在都市中的一种记忆和想象，而并非真实的世界本来面目。在写《边城》过程中，沈从文曾回过家乡，当时他就非常敏锐地发现以往情景早已不复存在了，“表面上看来，事事物物自然都有了极大进步，试仔细注意注意，便见出在变化中堕落趋势。最明显的事，即农村社会所保有那点正直素朴人情美，几乎快要消失无余，代替而来的却是近二十年实际社会培养成功的一种唯实唯利庸俗人生观。”〔10〕不难发现，沈从文因为在现实世界里受到压抑，为了反抗现实生活，想象出一个并不存在的世界，这里我们也可以理解他的民间立场包含了什么样的内容。

其次是民间的审美理想。沈从文对湘西世界的独特感受与审美判断、特有的心理机制与表达方式使沈从文也形成了自己独特的文体，沈从文是中国现代文学史上少有的“文体家”，在小说文体探索上他一直葆有热情，他在大学里讲创作课时，经常写一些不同类型的小说作为讲课的范本。他自己对文字一直很自信，一直到1956年，已经搁笔多年，他还很自得地说：“我每晚除看《三里湾》也看看《湘行散记》，觉得《湘行散记》作者究竟还是一个会写文章的作者。”〔11〕现代汉语的语法某种意义上是从英语过来的，沈从文语言却很少有欧化现象。五四时的作家还不习惯用宾语、补语、状语，口语与文体不能结合。但有两个作家是很独特的，一个是老舍，一个是沈从文。老舍是一口清脆响亮的京腔；而沈从文的语言是“一部分充满泥土气息，一部分又文白杂糅，故事在写实中依旧浸透一种抒情幻想成分，内容见出杂而不纯”〔12〕，它有点粘糊有点啰嗦，但读上去非常自然，营造了一种比较优美的现代白话的节奏。但更重要的是所谓“文体”，不仅仅表现在语言上，背后还有一个世界观在支撑着。王晓明在以《“乡下人”的文体与“土绅士”的理想》为题论述沈从文的小说文体时，敏锐地指出并一再强调，作家文体的形成是“他对自己的情感记忆有了一种特别的把握”，“对对象的把握

是和这对象本身一同产生的，你甚至很难把它们截然分开。”〔13〕沈从文的文体体现在把湘西文化转化为一种人生态度，以一种悠扬的文化节奏来看现代人的生活。它们往往是软性子的，慢条斯理的，有种“无风舟自转”的感觉。《边城》开头的文字就很舒缓，像是一位老人坐在那里不紧不慢地向你讲述他极为熟悉的这块土地：由四川过去湖南，有一条官路，官路到哪有个小山城，小山城哪处有小溪、白塔和一户独户人家，家里有什么人。层层套叠，层层剥开，不是那种跳跃的，而是平缓、沉静、朴素的。沈从文的叙事与现代生活节奏脱离了关系，与现代生活不合拍，这就使他的文体变得特别空灵，甚至有虚幻的感觉，好像一片晴空，特别蓝，特别亮，又很幽远。你可以用“明丽”、“清纯”来形容它，而这种文体的背后，有着他对世界、对人生的看法。沈从文的文体包含了以湘西世界文化为参照系的对现代文明的态度，他以文字的澄明与现实世界的肮脏分开，以原始性的力量，原始、粗犷、美好的风俗冲击着现实的虚伪和无力。如果要归纳，我也只能把它归纳为民间的审美态度。

最后我还想说明一下：新文学史上的“民间”这一大创作思潮的形成，在不同的历史环境下表现出不同的特征，这已经为很多文学史研究者所论定。对于这一问题，我本人的认识是有所改变的，原来，在我探讨1950年代文学现象时，我曾经提出一个看法是，“民间”是在抗战以后才逐渐出现在文学史上的，以前因为启蒙主义为主题，所以“民间”是被遮蔽的空间。我推出这个结论是因为我坚持把1937年的抗战视为文学史的分界，前一阶段归纳为启蒙主义的文化规范下的文学；抗战后才进入了战争文化规范，而民间的因素只能在战争中才会逐渐进入文学史的视野。以前的启蒙主义文化规范下，民间是被启蒙的对象，而它本身则是一个被忽视的盲点。但后来证明我的看法是有误的。首先是读了美国的洪长泰教授出版的博士论文《到民间去》，他讨论的恰恰是五四到1920年代的新文学知识分子的民间运动。虽然他所探讨的民间与我所归纳的文学史上的民间的创作思潮并非是一回事，但是，他所研究的这部分民间运动毫无疑义是我所要阐述的文学史上的民间思潮的源头之一。其次是王光东教授的博士论文，着重阐述了五四到抗战的文学史上的民间思潮，这是我所无法回避的。他以大量的例子来纠正我的观点，证明五四以来民间一直是知识分子所关注的空间。虽然在对民间的论述与定义中，我觉得他过于宽泛而且缺乏比较深入的理论探讨，但是民间本来就不是一个纯文学的范畴，讨论民间本身就包含了对于民俗、民间日常生活、以及知识分子价值取向等一系列非文学因素的涉及。包括我在讨论五四时期知识分子的三种价值取向的划分，本身也涉及了对五四时期民间思潮的讨论。但是无论如何，我仍然想说明多层次的民间思潮，在探

讨过程中是不能混为一谈的。我们前两章讨论了鲁迅与周作人的不同道路和不同的价值取向，曾经涉及过周作人的民间岗位价值的确立，这一民间立场使他后来进一步去关注民俗学理论和民间资料的收集，再进而相信民间文化中的国粹的价值，这都是以后逐渐引申出去的意义，与后来创作领域出现的民间思潮既有一定的联系，但并非是同一层面现象。所以我能够确认的真正自觉显现民间立场以及新的审美倾向的新文学作家是从老舍与沈从文开始的。而1930年代的《边城》的出现，标志性地显示了民间创作思潮的完成。这一创作流派，随着沈从文的学生汪曾祺的创作进一步在当代中国的文学创作中发扬光大，形成了新的民间的创作思潮。

注释

〔8〕沈从文《我读一本小书同时又读一本大书》，收《从文小说习作选》，上海良友图书公司1945年，第608页。

〔9〕沈从文《习作选集代序》，收《沈从文选集》第5卷，第229页。

〔10〕沈从文《〈长河〉题记》，收《沈从文选集》第5卷，第235页。

〔11〕《从文家书》，第255页。

〔12〕沈从文《〈沈从文小说选集〉题记》，收《沈从文选集》第5卷，第261页。

〔13〕王晓明《“乡下人”的文体与“土绅士”的理想》，收《二十世纪中国文学史论》第2卷，东方出版中心1997年，第364页。

第七讲 人性的沉沦与挣扎：《雷雨》

一 说不清楚的《雷雨》

《雷雨》是大家非常熟悉的作品，这部作品发表的过程有点曲折。曹禺当时还是清华大学的一个学生，才二十出头。他写出这个剧本以后，交给了他的好朋友、《文学季刊》的主编靳以。靳以就拿去给这个杂志的另一个主编郑振铎看。郑振铎是一位资深学者，但他一下子不能判断作品的优劣，就说它“写得乱”，〔1〕当然一个二十出头的青年写出来的剧本难免有点乱。靳以就把这个作品放下来，因为郑振铎说要放一放，他也不好意思再拿出来。第二年，著名作家巴金从上海到北京（那个时候叫北平），与靳以住在一起，靳以就把剧本拿出来推荐给巴金看。结果巴金一看之后非常感动，他说：“我被深深地震动了！就像从前看托尔斯泰的小说《复活》一样，剧本抓住了我的灵魂，我为它落了泪。……我由衷地佩服家宝，他有大的才华。”〔2〕马上就推荐发表，这样《雷雨》才发表在1934年出版的《文学季刊》上。发表以后，这个作品也没有引起社会上的反响。第一次上演《雷雨》是在日本，是一批留日学生在神保町一个大学的礼堂里，结果演出引起了轰动，然后再回到中国，引起中国的反响。这很奇怪，与曹禺其他剧本发表的情况相反，《日出》当时上演以后，天津《大公报》是连续发了两个专版，请了南方、北方的一批名作家去讨论，轰轰烈烈的，《雷雨》刚刚问世的时候相对来说比较寂寞。

这种寂寞就影响了大家对这个作品的理解。一个作品发表以后总是需要有批评家去阐释和宣传，然后被别人慢慢认可。大家都知道，《雷雨》是非常难以被评论家接受和宣传的，它讲的是乱伦，连曹禺自己都说不清楚。很多批评家自己把握不了这个作品，就老是把眼睛盯着西方的文学样板，一会儿说《雷雨》是受了易卜生的影响，一会儿又说是受了古希腊的影响，还有人扯到了美国的奥尼尔（Eugene O'Neill,1888—1953）等等。《雷雨》是一部充满了世界性因素的作品，许多地方与世界文学名作相接近，但《雷雨》的独特性是不容忽视的，而恰恰在这些方面缺乏正确的评价和引导。由于批评家没有办法去很好地分析、宣传、推荐它，所以这部作品的命运跟《日出》完全不一样。《日出》的主题非常清晰，它通过陈白露一个交际花的命运，写了“大鱼吃小鱼，小鱼吃虾米”的社会，所以一发表就受到普遍欢迎。曹禺自己都有点糊涂了，他好几次都说到，《雷雨》的结构“有些太像戏”了，技巧上也“用的过分”，〔3〕用现在的话说就是比较“做”。曹禺这个说法又影响了很多研究者，我看到很多讨论曹禺剧作的学者都是这样认为，《雷雨》太巧合，到了《日出》，曹禺才真正走向成熟。但是，在我看来，

《日出》是不能跟《雷雨》比的，《雷雨》在中国整个戏剧史上、中国现当代文学史上也没有一个作品能够跟它比的。好就好在，《雷雨》是一部谁也说不清的作品。一部伟大的作品必然是体现人性的极其丰富，那人性太丰富就说不清楚，正因为说不清楚，它才成为一部说不尽的伟大的艺术作品。

《雷雨》这个作品非常有意思。它出场的人物非常少，展示的只有八个人物，全部是在一个血缘关系当中包容起来的。地点也比较集中，主要场景是出现在一个比较单纯的客厅里面。曹禺的戏剧往往是有一点变化，里面有一场戏是拉到外面去，比如像《雷雨》，一共是四幕，四幕里面第一、第二、第四幕是一个场景，第三幕，他是拉到另外一个场景去的。而且戏剧发生时间也很短，只有从那天的上午一直到半夜里两点钟。但实际上故事的时间跨度非常长。曹禺这个剧本的时间是非常复杂的，他有一个序幕时间，一个剧本时间，一个故事时间。序幕时间是“今天”，我们假定它是1933年，就是曹禺创作那一年。而剧本时间是十年前，那就是1923年。这里面还有一个故事，他说到的是三十年前。那三十年是一个笼统的概念，我等会儿还要讲。所以这个故事前后有四十年的跨度。但这四十年的跨度他是集中在一天把它交代清楚。所以，从戏剧来说，这是比较严格地遵守传统戏剧的一个观点，即所谓“三一律”，是中规中矩符合古典戏剧创作原则的一个作品。

这个作品展示出来的一种容量是相当大的。我们讲到巴金的《电》，大家可以发现，《电》是非常简单的一个作品，故事的表面层次和内在层次是一致的，非常清楚。但是，曹禺的作品恰恰是相反，它表面呈现的故事跟文本底下的意义，这之间是有很大的距离，你如果光看表面的故事，里面有很多内涵的东西你是没有办法发掘。因为这连作者本人也没有搞清楚。曹禺写这个作品完全是处于混沌状态，一个非常压抑的朦胧的无意识的状态。写完以后，那些批评家批评，有的说这个作品是反封建的，有的说这是暴露大家庭的罪恶，这种话人人会讲，那么，曹禺后来就承认了，在《雷雨》出单行本的时候，他写了一篇序，承认“这些注释有的我可以追认，——譬如‘暴露大家庭的罪恶’。”〔4〕“追认”这个词是什么意思？那可想而知，实际上曹禺本人，他对于这个戏到底要讲什么是不清楚的。这跟巴金写小说正好相反，巴金是脑子非常清楚，他要宣传什么，反对什么。曹禺正相反。那么，无意识状态当中，他怎么使这个作品形成完整的严密的戏剧结构？这也是一个蛮有意思的情况。

曹禺后来多次修改《雷雨》，一度把序幕和尾声都删去了。最近几年出版的《雷雨》又恢复了原来的版本。我们现在用的是上海文艺出版社出版的《中国新文学大系·1928—1937·戏剧集一》里所收的《雷

雨》，那是根据作品的初版本收入的。

注释

〔1〕参见拙作《关于巴金发现〈雷雨〉》，收《谈虎谈兔》，广西师大出版社2001年。

〔2〕巴金《怀念曹禺》，载《人民日报》1998年5月15日。

〔3〕曹禺《〈日出〉跋》，收《日出》，文化生活出版社1941年重庆版，附录第15页。

〔4〕曹禺《〈雷雨〉序》，收《雷雨》，文化生活出版社1936年，第4页。

二 《雷雨》解读中的几个问题

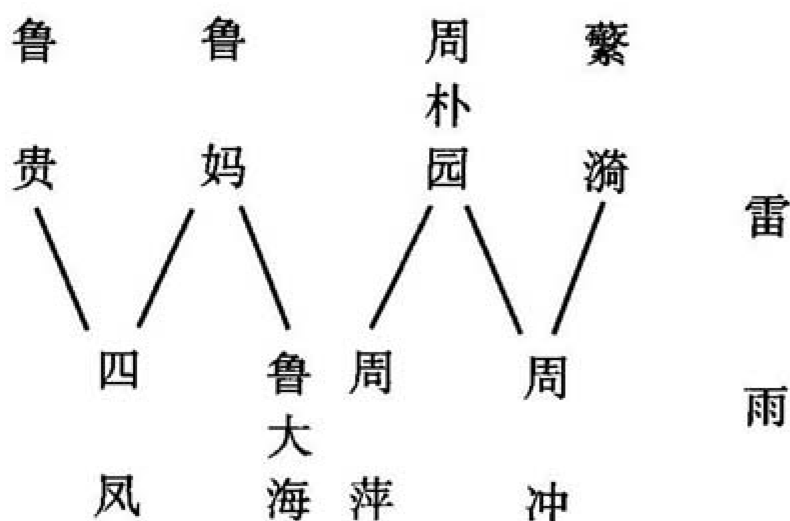
（一）第九条好汉是“雷雨”——命运观的问题

《雷雨》出单行本的时候，曹禺写过一篇序，里面曾经说过这个问题。《雷雨》里面除了这八个人物以外，还有第九个角色。他称它“第九条好汉”，这是一个不出场的角色，这个角色牵制了舞台上所有人的命运。曹禺说，那就是古希腊的戏剧里面所提到的“命运”。命运也是一个角色，但这个角色是没有办法出场的。如果出场，那只能用人格化来扮演，在西方有些戏里面也有表现的，通常代表了“命运”出场的总是一个怪怪的东西，要么瞎子，要么是什么怪物。但是因为《雷雨》里“命运”本身不出场，所以活跃在舞台上的八个角色，实际上是双重人格，一个人格是他舞台上的这个身份，比如周朴园、蘩漪、鲁妈、鲁贵等等，都有自己的身份和故事，另外还有一个人格就是承担着“命运”。他们的行动不仅仅是从他们的愿望出发，体现他们个人的意志，而且还体现了另外一个他们所不能左右的、不能控制的“命运”的意志。这就使每个角色的行为愿望与行为结果发生了逆向冲突，他们越是努力想摆脱命运的摆布，结果却越是陷入了命运的泥坑。

为什么叫“命运”？曹禺并不是对人的“命运”很清楚了，才写这些人物，而恰恰是他没有办法来理解这个舞台上的人物。就是说，每一个人物有一半是曹禺脑子里清楚的，曹禺知道我应该怎么去写他，而另外有一半连曹禺自己也没法控制，写着写着就超出了作者自己的理解，会走向一个谁都控制不住的结果。这样的东西，连作者都感到惊讶和恐惧，他就把这样一个状态称之为“命运”。

这个剧本题目叫“雷雨”，曹禺说，“雷雨”是贯穿始终的一个角色。但实际上这个作品到最后一场，雷雨才下来。前面几场一直有人在暗示，天很闷，天要下雨，花园里面一根电线还没修好，等等，可是这个雷雨一直没有下，到最后一场最不该下的时候它突然下来了，就使几个人都触电而死。但曹禺说“雷雨”这个角色是贯穿始终的，从一开始雷雨要来了，已经在人们心目当中变成了一种威慑，雷雨要来了，每个人都很难受，很烦躁，渐渐的乌云密布，电闪雷鸣，最后雷雨下来，就使这个世界都得到了一种报应。这样一个大报应，跟起先的紧张、恐惧、烦躁、焦虑，等等，形成一个完整的情绪链，推动着剧情的发展。剧本发展的过程也是一个雷雨爆发的过程。曹禺就说，“雷雨”就是他心目当中的“命运”，他把雷雨变成一种拟人的东西，这个剧本里每个在舞台上活跃的人，都是在雷雨的笼罩下面，每个人都在挣扎，在按照自己的意志在挣扎，但努力的结果都跟他的意志相反。

我们来看《雷雨》里的八个人的关系：



我们看到每一个人都是怀着一个希望的目标上场的：周朴园是希望维持一个家庭和社会的秩序，蘩漪是希望周萍与她相守在一起，周萍是希望摆脱蘩漪摆脱罪孽感，四凤只想不离开周萍，而鲁妈则千方百计要四凤离开周家以免重蹈覆辙，鲁大海希望的是罢工胜利，鲁贵是希望继续在周家混日子。只有周冲的目标比较高尚，他希望爱每一个人，能帮助别人，让别人快乐。如果我们把周朴园的家长专制的希望目标与周冲泛爱和人道主义的希望目标作为一个对立统一体，那么，蘩漪和周萍、四凤与鲁妈、鲁大海与鲁贵，也是三个对立统一体，他们的希望目标正好是相成相反。但是他们每一组的相反希望最后都被扑灭了，连鲁贵的最卑琐的欲望也没有能得逞。这就是命运这“第九条好汉”的威力所在。每个人的挣扎与命运最后的结果是相反的。

以周朴园为例。周朴园一出场的时候，是一个非常有理性的人，他不仅在社会上按我们今天的说法是一个成功人士，社会中坚，在家里，他也是有绝对权威，树立了很高的威信，这个威信不仅是一种严厉的，还有一种仁爱的威信，比如在他儿子面前，始终表示怀念他的前妻，按照他前妻的生活方式来布置这个家庭，然后儿子有什么不听话，就在他妈妈的照片面前去教训他，显得这个人处理事情很有人情味，包括他处理罢工事件，我们不说他阶级本性，就说在处理这些事件当中，他是非常精明、非常干练的，鲁大海根本就不是他的对手。那么像这样一个人，怎么到最后会变成这么一个结局？非常惨，他的儿子都死掉了，两个太太都疯掉了，原来初版本里把房子也卖掉了，完全是落魄了。就是说，整个命运是不按照他的能力来运行的，他希望做的事情最终都没有出现，而他不希望的事情最后都出现了。

这个人应该说还是有一点应变的能力。最后一场戏，这些人都集中

到他自己家里，周朴园是一点不知情的，他下来以后发现大家都在客厅里面，这个时候他误解了整个事件的发展趋向，他想的与实际发生的情况不一样，实际状况是每个人都想逃走，但蘩漪还在努力阻止周萍与四凤的私奔。可是他以为是鲁妈来跟他算三十年以前的旧账了，以为大家都知道了事情的真相，他就马上想争取主动，跟周萍说，“不要以为你跟四凤同母，觉得脸上不好看，你就忘了人伦天性。”你看，已经到快崩溃了，他还在那儿用道德说教来维系自己的形象。结果他这一维系就完蛋了，就把这个祸盖打开，整个底都露出来了，导致了后面急转直下的悲剧。蘩漪是不知道隐情，鲁妈是不愿意给人家知道隐情，她明明知道自己的儿子跟自己的女儿要同居，要私奔，她都认了，她就说，“所有的罪孽都是我一个人惹的”，“你们……最好越走越远”，鲁妈到最后的时候，宁可让他们乱伦到极点，她都不愿意来公布这样一个悲剧性的结果。但是由于周朴园这么一说，就使四凤受了刺激，因为作为女孩子，直接敏感就是她跟她亲哥哥发生关系，四凤本来是到最后都希望跟周萍一起逃走的，可是这个时候，我认为四凤根本不是什么无意当中触到电，她就是应该自杀的。八十年以前，作为一个女孩子，突然知道与自己的哥哥发生关系，而且已经怀孕了，这种情况叫女孩子怎么处理，她除了去捏电线还有其他办法吗？那这样就导致后来周冲的死、周萍的死，一系列的故事，就是说，每个人都有他不得不死的结果。

最早的肇事者是周朴园，是由于周朴园的荒唐，可是到最后揭开这个谜底的也是周朴园本人，所以他一手造成他们的悲剧。那么，这个悲剧当然不是周朴园愿意的，周朴园到最后都想重新回到一个秩序当中去。所以，世界上有很多很多事情不是你的能力能够做到的。你这个人尽管很有能力，很有钱，很有权，什么都有，可是也没有用，最后命运会阴错阳差的，本来他想去收场的，结果非但收不了场，而且事情越来越大，就导致他们这样的结果。

周朴园本人是这样，其他人都是这样。我们再看周萍。周萍这个人也是很悲壮的。他从小因为父亲要另外娶亲，就被送到乡下去，等到他长大，才从农村到这个大家庭来，所以他是带了乡间的淳朴到这个家庭里来的，一来就给这个家庭带来了生气，首先就把他后妈给吸引住了。那我们还可以进一步推断，因为这个故事发生在1923年前后，那么，周萍从乡间到这个大家庭大概正好是五四前后（1920年左右），所以这也是一道新的光芒，一道五四新文化的光芒。当他进入这个大家庭以后，吸引了这个大家庭里面最渴望新生活的蘩漪。蘩漪本来是看不到希望的人，她突然从这个农村过来的非常淳朴、非常清新的男孩子身上看到了希望。然后，他们两个人结合以后，你看周萍一开始很热情，它里面有一段话，蘩漪说，“你说你恨你的父亲，你说过，你愿他死，就是犯了

灭伦的罪也干。”这个时候的这个年轻人是充满了力量，充满了求生的欲望，而且我觉得这里面有一点像古希腊神话，一爱就爱得要死，一恨就把人家杀死，脑子里没有什么父母、血缘这种概念，就是带着一种野性的东西进来。可是，这个故事到剧本发生的时候，周萍不但一点激情都没有了，而且处处以父亲的利益、以父亲的榜样作为他行动的指针。但这样一种转变，对他来说，也是有巨大的悲剧性的。就在这个转变当中，他抛弃了蘩漪，但他又找到了一个新生的机会——他爱上了一个十几岁的小丫头。这个年龄，我算过，故事发生的时候，周萍是28岁，四凤是18岁，倒退27年，周朴园抛弃鲁妈（梅侍萍）的那一年，周朴园是28岁，鲁妈是20岁，就是说儿子是重复了父亲的命运，也是这个年龄，也是爱上了一个丫环。他是从一个比较淳朴的从外面进来的小姑娘身上看到了一种生的勇气，下决心一定要离开阴暗的家庭，摆脱自己的罪孽感。他想通过离家出走，带了四凤私奔，来克服这个罪孽感，奔向新生。但这个欲望最后也破灭了，因为发现四凤是他的亲妹妹，这是最致命的打击，他以前可以不顾一切，可是周朴园一揭出老底，他们所有计划都失败了。周萍到这个时候也有他不得不死的原因。

还有鲁妈，她从一出场就似乎掉进了一个巨大的噩梦中。《雷雨》是一部悲剧，打开这部悲剧的钥匙是梅侍萍（鲁妈）。本来周朴园把三十年前的悲剧掩盖得非常严实，但其中有一个破绽，就像在万里无云的天空中，远远地飘来一个黑点，逐渐近了，变成乌云，开始电闪雷鸣，然后倾盆大雨，最终毁灭世界。而这个破绽就是鲁妈的存在。蘩漪因为跟四凤吃醋，叫来鲁妈谈话，大幕一拉开大家就知道四凤的妈妈要来了，这之后会发生些什么？这是一个悬念。事实上，这个家庭的矛盾就是因鲁妈从远方来到周家而逐渐引发的。鲁妈就像是一把钥匙，一层层开启了所有的矛盾与悲剧，但在开启悲剧的过程中，鲁妈始终处于被动，是她所不愿意的。因为开这把钥匙的手是蘩漪，家庭中所有悲剧都是蘩漪酿成的。蘩漪有自己的原则，她爱周萍，但周萍却爱四凤，她才要鲁妈到周家来。没想到鲁妈来了以后，发现这就是她三十年前呆过的周家，也发现了她的儿子和女儿的乱伦关系。之后转移到鲁妈的家里，周萍私自与四凤见面，这时蘩漪赶到，反锁了窗，使周萍暴露在众人面前。当时大家还没有意识到事情的严重性，除了鲁妈，在这一场戏里，她逼着女儿对雷雨发誓，“永远不见周家的人”，否则让“天上的雷劈了我”。这也与最后四凤的死遥相呼应。这场戏写得非常激烈。我觉得这场戏把《雷雨》所有紧张、残酷的主题都表现得淋漓尽致。但是鲁妈的逼迫、四凤的毒誓也阻挡不了悲剧进一步推进，因为蘩漪反锁了窗，导致了周萍和四凤隐情的爆发。这回轮到鲁妈遭受了打击，她明明知道女儿爱这个少爷，可是只有她知道他们是兄妹，他们是不能相爱的。第四

幕，又回到周家客厅，四凤觉得自己已经没办法了，一定要跟着周萍走，周萍也无所谓了，决定带四凤走，最后鲁妈不得不同意，她说："你们这次走，最好越走越远，不要回头。今天离开，你们无论生死，永远也不许见我。"就是说，她明明知道他们是兄妹俩也不管了，保护女儿要紧，她毕竟是个母亲，所以她抛弃一切伦理障碍，要阻止这个惨剧的出现，她宁可让他们一走了之。这个时候，她的挣扎好像又有了一点希望。没想到，一步错了就步步错，最后导致无法挽回的大惨剧，随着周朴园的出现，命运终于来临，鲁妈的一切努力都付之东流。

我们因此可以看到，《雷雨》不是一部悲观的书，里面每个人都是充满了一种生的欲望。这很重要。这个作品不是一个历尽沧桑的老头写出来的，像曹雪芹写情场忏悔，他可以弄到最后让贾宝玉去做和尚。这是一个二十多岁的青年写出来的，曹禺写这个作品的时候，对世界是充满了朦胧的生的欲望，是向上走的。所以你看这作品里的八个人，每个人都在为生去奋斗，去挣扎，没有一个人是想去找死，尽管每个人身上都有点问题，但是他们都在避免、克服这个问题。包括鲁妈，鲁妈到最后，她情愿让兄妹乱伦，只要他们好好的生活，她愿意自己来承担这个罪孽，她就是有一种生的欲望，希望大家最后还是要通过这个孽障，走向新生。这是我对《雷雨》的命运观的一个理解。

（二）周冲这个人物——乌托邦的问题

曹禺说，在这八个人物里面，“最早想出来，并且也较觉真切的，是周蘩漪，其次是周冲。”其他人都是后来编出来的。蘩漪，大家可以理解，这个人物很复杂，我们过去评论研究也最多，可恰恰他说另一个人物是周冲，这八个人物里面很弱的一个。这八个人里面最没有性格的或者说最不成功的人有两个，一个鲁大海，一个周冲。因为其他的人物都是卷在矛盾的中心，哪怕像鲁贵，他虽然不在矛盾的中心，可这是一个坏人，坏人比较容易演得出性格，总是很生动的。周冲是一个不生动的人物，可是在曹禺的笔底下，这个人物是最重要的，是他的一个创作契机，一种冲动，就是由于周冲，才使他对剧本构成了一个完整的故事。这是为什么？

如果没有周冲，这个剧本是完全成立的。没有了鲁大海，还有一点点麻烦，因为有了罢工才把鲁大海引进周家，周萍打了鲁大海，才使鲁妈跟他们家的关系决裂，鲁大海的角色还有一定的意义，而周冲则无足轻重。如果没有周冲，大家想一想，这个戏会缺少什么？我有一种感觉，这个剧本完全可以不要周冲，但是，如果没有了周冲，这个作品就变得非常阴暗，大家只看到一群人都像妖魔鬼怪一样，就像易卜生的戏剧《群鬼》。

周冲一出场的时候曹禺作了这样的介绍：

他身体很小，常是十分快活着，有着一切孩子似的空想。他年青，才十七岁，他已经幻想过许多许多不可能的事实，他是在美的梦里活着的。现在他的眼睛欣喜地闪动着，脸色通红，冒着汗，他在笑着。左手挟着一只球拍，右手正用白毛巾擦汗，他穿着打球的白衣服。

他是穿了一套打球的白衣服，然后脑子里想的是“白色的帆张得满满地，像一只鹰的翅膀斜贴在海面飞，飞，向着天边飞”，又想去帮助一个纯洁的姑娘。这个家庭非常阴暗，包括四凤在内，这里面人都不是干净的，每个人都心怀鬼胎，都像怀里抱了一个肮脏的东西，有的想掩饰，有的想拯救，有的想逃脱，有的想坚持。只有周冲是纯洁无辜的，他只有17岁，身上一点错误都没有，而且他跟这个肮脏世界一点关系都没有，他是沉浸在美与爱的幻想世界里，总是希望帮助别人，希望爱别人，他爱他妈妈，爱他爸爸，爱他哥哥，也爱四凤。连当时周朴园开除鲁大海，他也冲出来说，“这太不讲理了”。这个人身上充满了一种光明的欲望——爱的欲望，这是五四时代典型的一个知识分子理想中的人物。但这个人物，我觉得还不仅仅是理想中的人物，这个人在一个污七糟八的世界里面，他扮演了一个小天使的角色。他是一道光，一道纯净

的光。在一个世界里，如果没有这一道纯净的光，这个世界是一个非常丑陋的世界，是一个永劫不复的世界。曹禺实际上是从周冲的眼睛来看这个世界，所以，这个世界不管怎么污秽，不管怎么肮脏，这里面却有一种纯洁的东西。

我觉得，在中国的文学里面，很少很少有这样的形象，可是，在西方文学里却经常有这样的艺术形象，在一群污七糟八的人寰世界里，会出现一个非常纯洁非常无辜的小孩子。德国作家托马斯·曼（Thomas Mann,1875—1955）的《浮士德博士》中，就出现了这样一个小天使。音乐家莱维屈恩以放弃爱为代价与魔鬼签约，获得灵感去创造音乐，创作了描写“世界末日”的天才的、恶魔式的音乐杰作《启示录》，却陷入了深深的孤独，在黑暗与孤独中，一个天使般的小孩内波出现了，如一道明亮的光芒给他的心灵带来了宁静和欢乐，可不久小天使死了，音乐家绝望了，在绝望之中创作出了他的巅峰之作，完成了对西方现代文化危机的思索，生命也达到了最后的辉煌。在西方文学里，如果没有这个小孩子，没有这个小天使的出现，这个文学的世界是没有希望的，它要有一个东西作为一个亮点，来平衡这个世界当中所有人的罪。我曾经在很多年前写过一篇文章，评王安忆的一个中篇小说《小鲍庄》。《小鲍庄》里就是出现了这么一个人物。《小鲍庄》里所有的人都有灾难，可是有一个小孩子，叫涝渣（涝渣的意思就是多出来的一个人），涝渣后来在一场洪水中为了救一个五保户孤老头被淹死了，而他一死，这个村庄里所有人的命运都改变了，本来想得到的东西因为他的死，慢慢都得到了。所以，这样一种文学创作的元素，在文学创作当中也是不可缺少的，是人类精神很需要的东西。曹禺在朦胧当中，让周冲出现了，这就很了不起。你们看，曹禺后来的作品，他有了自己努力去表现的要求，反而就写不好了，比如《原野》，同样也是一部很恐怖的讲人类罪恶的作品，可是《原野》的故事完全套用了奥尼尔的《琼斯皇》，故事到最后也看不到亮点，都是心中黑暗的东西。而在《雷雨》里面，就有这种天使元素的存在，而且曹禺说，整个作品里面，他感动的就是周冲，由于对周冲的感动才使他写这个作品。这里有一个很重要的创作发生心理，就是说，当曹禺在处理这个黑暗的王国的时候，他自己首先是用一个天使的眼睛来看这个黑暗王国，那才会使正人君子也好，非常美丽的人也好，所有的人，在这个小孩子面前都变得非常丑陋，需要拯救。而最后，这个小天使是陪着这个家庭死亡，陪着这个罪恶死亡，他自己没有生的欲望，他只是伴随着这个罪恶的世界，同时又跟这个罪恶的世界一起走。

如果这样来理解，这个人物就不可少。如果少了周冲，这个故事就变得非常压抑，不会像今天我们读《雷雨》这个故事，总是让人心灵上

有一种安慰，一种美好的感受，一种力量。我们中国文学也好，世界文学也好，所谓批判现实主义作品，就是不给人透一点气，写到最后总是一群污七糟八的人得逞。但是真正大师级的作品，它总是会出现一个亮点。在《雷雨》里，这个亮点就是周冲，尽管周冲是一个软弱无能的人，一点都没有作为的，什么事情都是失败的。但是如果他有作为，那就又有罪恶感了，他只要一进入到现实社会，就会出现很多问题，就是因为这个人没有进入社会，他还是一个小孩子，什么都不懂。

这里我们也可以看到，作为自由主义的曹禺，他实际上对这个世界是抱了理想的，但又是非常脆弱的。就像五四时候有的人相信爱与美可以拯救一切。我们习惯用一个比较严酷的理论来理解这个世界，批判这种爱与美的理想太幼稚了，非常浅薄，非常无力，不能够拯救人类，通常我们觉得这只是一个梦想，一个乌托邦而已。但是这个东西恰恰又是人类非常宝贵的东西。你有这个爱跟没有这个爱是完全不一样的。它是给人一个生存的希望，一个生存的勇气。这个意思并不是体现在这个剧本里面周冲是否可以活下去，而是因为有了这个人物，就使我们接触文学作品、进入这个故事的人，会感到一种活下去的勇气。我们以后要讲到老舍写的《骆驼祥子》。老舍写完以后他很得意，给那些洋车夫看，老舍有很多朋友是洋车夫。那些人说，我读了你的小说，一点希望都没有，我活着干嘛？而《雷雨》却不是这样。尽管许多青年人都死了，但你还是觉得活着是美好的，因为我们这个世界上有一种理想的东西，有一种爱与美的东西。我为什么强调这一点？因为我发现这一点正是我们今天社会最缺少的，我们讨论自由主义在中国的理想，往往就嗤之以鼻，觉得自由主义是最没用的东西，不能解决问题，但它恰恰是在心灵上给人一种理想和爱的力量，人在任何时代都是需要乌托邦的。

（三）周朴园的心里有没有爱——婚姻悲剧的问题

《雷雨》里有一场戏是非常重要的，就是周朴园跟梅侍萍（鲁妈）三十年以后的见面，这是非常精彩的一个片段。这个片段，我们过去往往是从一个社会阶级的观念出发去分析一个少爷跟一个丫环什么关系，那似乎一定是黄世仁和喜儿的关系。其实《雷雨》写的并不是那么回事，你们读这个作品就看得出来。首先，周朴园是爱当年的梅侍萍的，我认为，他们是真心相爱的，而且他爱梅侍萍爱得刻骨铭心。我现在没有任何证据证明，周朴园在爱梅侍萍以前是不是还爱过其他人，在这个戏里所看到的，周朴园第一个爱的是梅侍萍，而且他们相爱不是一天两天，不是偶然地一夜风流。你看，他们两个人老是回忆"三十年前"，刚才我提醒过："三十年前"是一个笼统的概念，梅侍萍被赶走是在二十七年以前。可是这个戏从头到底，两个人的回忆，没有一句话是说到二十七年以前怎么怎么，都是说"三十年前，在无锡有一件很出名的事情"，"三十年的工夫你还是找到这儿来了"。这是因为他们两个人的意识里面有一个错觉。并不是说三十年比较顺口、记得住，最重要一点，三十年前恰恰是周朴园跟梅侍萍相爱的时候，也就是说，周朴园跟梅侍萍的爱情是维持了三年，从三十年以前到二十七年以前。因为二十七年前是一个悲惨的时刻，是他们两个人分手的时刻，而在一个人的记忆当中，按弗洛伊德（SigmundFreud,1856—1939）的说法，凡是你不想记忆的东西，你总是会忘记的。所以在他们脑子里出现的话语都是三十年以前，二十七年这个概念是被他们遗忘的。我想想也对，定情相爱一年多生周萍，这比较正常，生了周萍，又过了一年生鲁大海，刚生下来就出问题了。

那么，也就是说，周朴园和梅侍萍，一个少爷和一个老妈子的女儿的恋爱的时间最起码是三年。鲁妈出场的时候是四十七岁，二十七年以前被赶走，她是二十岁，也就是说，她与周朴园相爱正好是四凤现在的年龄，十七岁到二十岁，这段时间是人生最美好的时间，她跟一个有钱的少爷相恋相爱，两个人同居了三年，生了两个孩子。我不相信这两人之间是一个阶级压迫的关系，或者是什么少爷诱惑丫环的关系。他们不是偷偷摸摸地在恋爱，他们是在周家同居，是在周家生的孩子啊，而且他们有自己的房间，有自己的环境布置，我们在舞台上看到的客厅的布置，就是当年梅侍萍在他们家里生活的环境，梅侍萍被赶走以后，周朴园保持了梅侍萍当年的所有家具和所有摆设，连梅侍萍当年生孩子不敢吹风要关窗这个习惯都保存下来了。好几次蘩漪说"热"，要开窗，仆人就说，"老爷说过不叫开"，为什么？已经死掉的大太太过去是怕开窗的

啊。可以想象，梅侍萍在周朴园身边的时候，她受宠爱到什么样的程度。所以，我认为周朴园把梅侍萍赶走以前，他们是有很深的爱情的。

由于这样的爱情才使周朴园有一种刻骨铭心的痛苦。这种痛苦就使他后来跟一个我们不知道名字的女人，包括蘩漪的爱情变得索然无味，第二个女人是最委屈的，这个女人嫁给周朴园以后究竟怎样生活我们都不知道，后来就默默死掉了，完全可以想象她是在郁郁不乐的情况下去世的，连孩子都没有生出来。第二个是过了十年以后，蘩漪再嫁给周朴园，当时又是十七岁，好像周朴园尽喜欢十七岁的女孩，只生了一个孩子以后，蘩漪后来慢慢地就发疯了。周朴园除了梅侍萍以外，后面两任妻子都是不幸福的。那你可想而知，周朴园真的是一个曾经沧海难为水的人，他巨大的心灵的创伤，这种爱情的创伤，其实是不能磨灭的。由于他心中的爱不能磨灭，就使他不能很无碍地融入到后来两个女人的爱情生活当中去，他不是见一个爱一个的人，不是看到新人忘记旧人的人。正因为这样才导致了后面两任妻子的悲剧。

那么，我们再回过来问，谁导致了这样一个不合理的婚姻制度？是谁一定要把梅侍萍从当年周府赶出去的？这里的故事真相谁都没有讲清楚，鲁妈、周朴园没有讲清楚，曹禺也没有讲清楚。戏里只说了一个表面的原因，因为这一家要娶一个有钱有门第的小姐。那我们假想，在那个旧时代里，说白了，一个年轻的少爷跟一个丫环，或者一个老妈子的女儿，生了两个孩子，有一段相爱的时间，是很正常的事，就比如巴金的《家》里面三少爷觉慧跟鸣凤，如果他们两个人一冲动相爱了，生了两个孩子，也很正常，在一个大家庭里面不认为这是一种罪恶。只有到要正式结婚的时候，才会出现问题，一个少爷是不可能娶一个老妈子的女儿的，门不当户不对。所以，当一个大家庭必须为自己的少爷正式地按照门第，按照封建婚姻惯例，娶一个有钱的人进来作为他正式的太太的时候，老妈子的女儿只能面临两个选择，一个就是做他的妾（《妻妾成群》里面那些丫环不是都抢着要去做老爷的妾吗？），还有就是她不忍做妾，或者不想做妾，一定想做太太，这样才会被人赶出去。如果梅侍萍仅仅满足于做一个有钱人家少爷的妾，这个悲剧是不会发生的。在那个多妻制的社会里面，一个有钱的人先养一个丫头作为妾，然后再娶一个正房的妻子是很正常的。只有当一个老妈子的女儿想升格做正房的妻子，只有这种情况在封建家庭里才是不被允许的，也只有这种可能才使这个家庭使用毒招，把她连孩子一起赶走。当然，这个罪恶不一定由周朴园来承担。因为在周朴园的心目当中，梅侍萍早就是他的大太太了。所以他的家里一直保持着她的生活习惯，摆着她的照片，等等，我们不能说这是虚伪，是因为他无可奈何，倒退三十年，周朴园也就是二十四五岁的人，他上面还有老爷子，还有大家庭，真正掌握这个命运的

也不是周朴园本人。

那么在这里我们能够得到两个信息。第一，我们感到一个封建家庭的罪恶到底出在哪里？而在这个罪恶的过程当中，不仅梅侍萍是牺牲者，周朴园也是牺牲者。第二，只有一种可能，当梅侍萍不愿意把自己处于一个妾的地位，她才会被这个家庭赶出去，这个家庭不承认她，甚至也不承认她的儿子。那么，假如这个情况是成立的，我们就可以看到，梅侍萍的品行是非常高贵的，这也是这个作品一直提到的，四凤就对鲁贵说，“妈不像您，见钱就忘了命。”因为她妈妈是一个很清高的人，绝对不肯跟人家苟合的人。这里我们可以看出梅侍萍的个性，她不愿意处于一个被压迫的或者说屈辱的地位。我们不能说她想嫁给一个少爷就是品质不好，但是，她不愿意处于一个屈辱的地位，不愿意做这个少爷家庭里面的一个小妾，不愿意去跟别人分享爱人的爱情，是完全可以理解的，后来她对子女的教育，对子女的态度，对鲁贵的态度，我们都可以看到，这是一个宁折不弯的、非常坚强的女性。这个女性跟蘩漪相比，蘩漪就不及她，蘩漪为了拉住自己的情人，宁可容忍周萍让四凤一起来住，她也能接受。

分析到这里，我们就可以解释下面这一幕了。我把这一幕看成是像当年陆游和唐婉的故事一样。他们自己是相爱的，是因为社会环境、各种因素导致了这个家庭的破裂，所以周朴园心里是有深深的歉意，这种歉意结果害了他后来的两任妻子，他心里还是沉浸在梅侍萍的感情中。所以，他为什么叫四凤把两件旧衣服拿出来？这就是怀旧嘛。每当蘩漪闹得他心烦的时候，他就想到了梅侍萍，就想看看梅侍萍的遗物。这细节发生前就是他要蘩漪吃药，蘩漪不肯而大吵一场。我们完全可以想象，一个老头子，自己家庭生活一点都不幸福，一个妻子神经兮兮的，他恼火，又发不出来，看看妻子发了一通脾气以后，他想想还是前面一个老婆好，这种心情很正常。然后，你可以看到，他在家里一直保持了梅侍萍当年的生活环境，家具的摆设，包括生活习惯，就说明他心里一直没有忘。我们后来很多学者用阶级分析的眼光来看，周朴园是个坏蛋嘛，他是虚伪的，他要骗人，所以他这么做。他是吃饱了这么做！如果他虚伪，他根本用不着这样骗人，这很累嘛！只有出于自己内心的爱情需要才会这样持之以恒地维护一种旧的生活习惯，我觉得如果一个人心里没有这种巨大的伤痛，他没法理解周朴园，也没法了解这样一种心理。

正好那个时候鲁妈到了这个家。蘩漪不知道这个情况，就随便拿了件雨衣给周朴园，周朴园说不是这件雨衣，我要找另外的，这时就碰到了当年的梅侍萍。这一段真是非常精彩！当周朴园看到鲁妈的时候，他脑子里就马上想起当年的情人，他当然是认为自己的情人已经死了嘛，

不会想到站在他面前的就是当年的梅侍萍，但因此却勾起他的怀旧情绪，所以他就问她，“你贵姓”；“你好像有点无锡口音”；“三十年前，在无锡有一件很出名的事情”，“我想打听打听”。他是这么问起来的。鲁妈早就知道他就是周朴园，她是非常希望他认出她来，可是她也不敢立刻自报家门，她还想试试周朴园是否真的怀念旧情。所以这两个人就开始打哑谜。这过程中，周朴园忽然发现跟这个佣人话说得太多了，赶快要把它收回来。周朴园开始说，“一个年轻小姐，……有一天夜里，忽然地投水死了”。鲁妈就故意刺他说，“她不是小姐”，“她是个下等人，不很守本分的”，因为不名誉的事情被人家赶出来的。那么他说，“我们想把她的坟墓修一修”。你看，这两个人说话，周朴园是越来越沉浸在怀旧的感情当中，而鲁妈在刺激他的时候，也情不自禁地陷入到怀旧中了。最后周朴园说，“你先下去。让我想一想”。实际上老头子要孤独，要一个人独自去怀旧，去回味自己的感情。可是鲁妈那个时候就不可能悄然而走。如果真的是像我这样解释的，她以前是宁折不弯，抱了这样一种坚强的心情离开周家的，经过三十年，她对于周朴园本人没有什么恨，当她发现周朴园到现在还在想念她，她就忍不住了，故意要把自己的身份亮出来，“老爷那种绸衬衣不是一共有五件？您要哪一件？”“不是有一件，在右袖襟上有个烧破的窟窿，后来用丝线绣成一朵梅花补上的？”等等，身份就暴露了，周朴园就“徐徐立起”，颤着声：“哦，你，你，你是——”大家发现吗？这时候的鲁妈说了一句非常精彩的话，她说：“你自然想不到，侍萍的相貌有一天也会老得连你都不认识了。”我当时读了这句话很感动，真是精彩啊！一个妇女已经相隔了三十年，人事沧桑，做了几十年的老妈子，变成了一个老太婆了，可是在她以前的情人面前，第一个想到的是我已经老得连你也认不出来，她心疼的是我已经那么苍老了，变得那么难看了，连你是我那么亲的人也认不出了，“侍萍的相貌有一天也会老得连你都不认识了”。当年的侍萍一定是以漂亮吸引了周家大少爷的。曹禺真的是绝了，怎么能写出这样好的话！

可是就在那个时候，周朴园突然说了一句很煞风景的话：“你来干什么？”“谁指使你来的？”这句话后来通常被人说，这就是阶级矛盾，阶级性，这个地主的本性就暴露出来了，前面都是虚伪的。我觉得不能这么说。因为她说了自己就是鲁妈，马上就使周朴园从怀旧的感情回到了现实，他猛然想起对方的身份，她是鲁贵的妻子，是鲁大海的母亲，四凤他是不会在乎的，他实际上是出于一个本能的反应，当然我们可以说，有点阶级因素在里面，这时他回到现实，马上就想起这个问题：是你儿子还是鲁贵派你来的？鲁贵派你来，无非是敲竹杠，如果是你儿子，那麻烦更大了，鲁大海是工人运动的领袖，跟他正在闹劳资矛盾，

这涉及到整个矿区的命运。这很符合周朴园的身份，周朴园毕竟当了那么多年董事长，社会上也是一个成功人士，社会经验、阅历非常丰富的，所以当他从怀旧当中拔出来以后，第一个反应就是你是现实当中的鲁大海的妈妈，你不是当年的梅侍萍了。这句话从周朴园口中说出来是非常符合他的身份的，可是对鲁妈来说太残酷了，她还沉浸在自己是否太老的伤感里，她受的伤害是极大的。所以，她马上变得非常悲愤，她说："命！不公正的命指使我来的。"这里就是一个受了三十年委屈的女人一下子把这个怨恨吐向自己的男人，这句话其实半是撒娇，半是生气。哦，我跟你说了真相，你却突然问我，是谁派我来的？马上想到我的身份是鲁贵的妻子，而不是当年你的情人了，所以她马上就说，这是不公正的命。而这个命是谁造成？就是你们周家。所以，这内涵非常丰富。台词的这种丰富的含义，很少有戏剧作品能够达到。它既有现实的社会冲突，又有人与人之间的两性感情，男女的真挚的爱情，都非常丰富地交织在一起。

所以，如果我们仅仅把周朴园和鲁妈的关系看成一种阶级对立，丫环受骗，少爷侮辱妇女，等等，这样的理解，我觉得是肤浅的、简单化的。如果简单地把他们说成是互相欺骗的，没有感情的，等等，我认为，也是不符合人性的发展。只有我们看到了人性的丰富性，我们才看到人性的悲剧性。实际上就是这样，人性越丰富，感情越细腻，我们性格当中的悲剧性的因素往往就越多。马大哈一样的人遇到问题嘻嘻哈哈地也就过去了。越是那种心灵丰富、感情敏感的人，他遭遇的悲剧性往往就越大。这样一些悲剧的性格，我觉得无论是周朴园，鲁妈，四凤，周萍，每个人身上都是这样。周朴园一方面是个负罪的人，但不能因此就抹杀了他对梅侍萍的爱情。这也是一个非常困难的人物。

（四）蘩漪的独特性——恶魔性因素的问题

我想，《雷雨》中最重要的角色就是蘩漪。凡是有《雷雨》上演，我们第一就要问蘩漪是谁演的，好像这个人演好了，这个戏就成功了。这个人物其实非常难演好，因为对这个人物的把握实际上始终是不清楚的。我们今天读到这个戏剧，总是说蘩漪是令人同情的，一般人都是这么认为。但对这个人物很难用一个简单的同情还是厌恶来解释。曹禺有时候喜欢乱说，他有一次说，我很爱蘩漪，蘩漪是我心目中的理想的东西。其实这个说法也是很可疑的。我认为，不仅在中国现代文学，而且在整个中国文学，两千年来从《诗经》开始到当代，蘩漪这个人物可以成为比较永恒的一个文学经典。这样的人物在外国文学史上也有，但表现方式不一样，就是说，她非常独特。

我们有很多学者研究曹禺的作品，总是喜欢找曹禺的作品里有什么地方是受了西方文学的影响。那么乱伦呢？西方文学里表现乱伦是很普遍的。古希腊神话里就是充满了乱伦。美国的奥尼尔有一个剧本叫《榆树下的欲望》，也是一个后母跟前妻的儿子乱伦。这样的故事我们都可以从国外的很多故事里面找到，而且，有很多故事写得更强烈。比如奥尼尔这个作品里，后母跟丈夫前妻的儿子爱上以后，怀孕了，就把这个孩子生下来，她后来为了证明自己是爱情人的，就把这个孩子给杀了。这种我们在古希腊里也看到的，像美狄亚杀掉两个孩子。西方文学里有这样一种传统，如果从故事的强烈性或者疯狂性来说，都可以超过蘩漪，我们都可以比较。但是在比较过程当中，我们恰恰会感觉到一点，蘩漪的所有悲剧是中国式的悲剧，这个人物是曹禺只有在中国的一个大家庭生活里面才能找到的典型。

我不知道你们怎么看，我理解这个人物是一个恶的形象，或者叫做恶魔性。但她不像西方文学中的恶魔性形象，直接用杀人、嗜血来表现一种复仇的欲望。她其实还不是真的复仇，她一直到最后还是想把周萍拉回来。为了这个拉回来，你看，蘩漪是用尽心机，最后一幕里面，她先把周冲拉出来，跟她儿子说，你看，你的哥哥抢你的情人，她想挑拨兄弟的关系，但是没有挑拨成功，周冲很坦然，他说，“我觉得……我好像我并不是真爱四凤”。结果她就把周朴园也扯进来，本来她一直是反对她丈夫，可这个时候她要搬用她丈夫的权威来制止这件事。制止这件事的目的还是为了让周萍再回她的身边。所以，这个女人实际上从头到尾是个中国女人，从头到尾一直是渴望来实现她跟周萍的爱情。她的恶是恶在骨子里，她始终是有心计的，抱了心计去一步一步走，她在恶的同时，始终有所求有所得，不像我们说是破罐子破摔。

我不大认同有些研究者用非常热烈的语言去赞美蘩漪，认为她是黑暗当中的一道光明，或者是像一团火熊熊燃烧，摧毁这个罪恶的大家庭，等等。这些说法都有合理的一面，也不是不好，我始终认为文学作品是没有固定解释的，每个人都可以从自己的立场来解释。但为什么会对蘩漪有这样的解释？就是因为我们长期是在一个非好即坏的思维下面，就是说我们讨论文学作品里的人，首先界定好人坏人，然后好人有好人的语汇，坏人有坏人的语汇，这两者之间是不能搞错的，周朴园一定是坏人，我们就从恶的方面去讲，这个人虚伪，冷酷，反过来蘩漪就是好的，那么也有很多美好的语言去评价。这是我们传统解读文学作品的基本思维，但是这里面缺少一点沟通。实际上一个真正的好的文学作品，它不能用简单的好与坏，或者正面和反面，这样非此即彼的意义来界定一个人物。真正优秀的艺术形象，是极其复杂的，而这样复杂的人物，其心灵发展往往是一个过程，从正面向反面，或者从反面向正面发展，不是固定不变的，而是一个向对立面转化的过程。

在这个作品里面，我觉得写得最好，最感人的，是两个人，一个是蘩漪，一个是周朴园。因为这两个人都不简单，而且这两个人物始终是复杂的，把二元的东西统一在一个形象当中出现。我说过了，你很难用同情或者厌恶这样的概念来对待这样的人物。现在我们对蘩漪的解读，就有这个问题，大家对蘩漪的解读只是饱受封建压迫的、敢于反抗的、敢于把自己跟这个世界一起燃烧、一起毁灭的这么一个人物。我是不大赞同。蘩漪到最后也没有放弃，她还是想挽回周萍的爱情。因为她想挽回周萍的爱情，她才会发疯一样跟着周萍，下着大雨，穿了雨衣，像鬼一样去把四凤家的窗倒插，让矛盾在里面爆发，她也会在最后时刻把周冲拉过来，把周朴园拉过来。表面上看，这个女人非常疯狂，甚至用卑劣的手段。但实际上，她的动机不是要毁灭这个家，而是要挽回这个家庭，不是要毁灭周萍，而是要挽回周萍，她最起码要做到不让周萍离开这个家。我读这个作品，脑子里有一个印象，当周朴园公布了鲁妈是周萍的亲生母亲这个秘密时，蘩漪都呆住了，她最后就说，“萍，我，我万想不到是——是这样。”因为她已经知道后果了，四凤跟周萍两个人已经有了乱伦的关系，这个时候她脑子一下子清醒过来，觉得自己犯下了不可饶恕的罪，所以她说，我万没想到是这样。这句话就把她另外善良的一面一下子烘托出来。那么，在这样一个过程当中，我们怎么来理解这样一个人？

我在前面已经提到过，在解读《雷雨》的时候，我们往往忽略了一个人，这个人没有出场，也没有办法出场。那就是当年周朴园把鲁妈赶走的时候，娶的并不是蘩漪，而是另外一个有门第有钱的小姐，可是这个小姐在周家好像一个蚂蚁一样被抹掉了，一点影子都没有留下。只要

我们假定周朴园与梅侍萍之间是有很深的爱，而且是被一种外在的力量硬拆散的，那么，后面的故事都能顺理成章。因为周朴园是很不愿意娶一个跟他同等门第的有钱的小姐，那这样一来，这个小姐就苦了，她进来以前，丈夫已经与老妈子的女儿生了两个孩子，当她非常陌生地进入这个家庭，她的丈夫还沉浸在失去他的情人和儿子的痛苦当中，她实际上是没有享受过一天的爱情生活。虽然因为她，已经害了梅侍萍和鲁大海，但反过来说，这个女人比梅侍萍更悲惨。这个人就默默无闻地进来，默默无闻地——我想总归死去，总不会离婚吧。那么我们看，周萍减掉周冲的年龄是十一年，十一年，周萍已经一岁了，周冲还要倒欠一岁，算下来就是九年。那个女人，有钱有门第的一个小姐，在这个家庭里最多待了九年，如果我们假定她一死，周朴园没有马上娶蘩漪，那她在这个家的生命更短。可是，奇怪的，这个人一点影子都没有留下，周朴园、周萍、佣人的回忆里面都没有这个人，我几个版本找来找去，都找不到这个女人到底怎么死的或怎么样，一点信息都没有，周朴园始终保留的是梅侍萍的家具，到三十年以后，蘩漪都发神经病了，他还在保持梅侍萍的生活方式，那么说明前面的一个妻子一定是更加委屈地死去了。于是我们完全可以推理，这个女人，在这个剧本里，就好像《简·爱》（JaneEyre）中阁楼里的疯女人一样，是一个空白，而这个空白正是表达了中国妇女的最悲惨的命运，这个人连声音都没有，在历史上就好像不存在。

可想而知，尽管周朴园后来连续娶了两房妻子，可是在这个男人身上，爱情的欲望基本上是被压抑的。蘩漪跟他结婚，蘩漪生周冲，周冲是十七岁，那么蘩漪嫁到周家最起码十八年，到悲剧发生的时候蘩漪是三十五岁，周朴园是五十五岁，也就是三十七岁跟一个十七岁的女孩结婚，年龄相差很大，那时候对周朴园来说，他的感情生活已经是曾经沧海，蘩漪进不了他的感情世界。从蘩漪的命运我们可以推导出前面一个妻子，在戏剧里面是一个空白的人物，我觉得，蘩漪跟她的前任是同病相怜，延续了根本没有爱情的非常冷酷的生活。而这段时间里面，用弗洛伊德的理论来说，周朴园把他这种里比多的热情都往社会上转移了，他很快就成为一个成功人士，社会中坚，而且成为一个道德形象，他连妻子都不爱，他还爱谁呢？他在各方面都能够做得非常完善。但这个完善的背后是他心里怀有一个罪恶，他背叛了自己的爱情，或者说，是他对自己心灵的一个惩罚。所以，在这里，周朴园并不是一个简单可以否定的人，反过来蘩漪也不是一个都可以同情的人。

如果蘩漪和前面一个妻子是同样个性，那么，蘩漪实际上是重复了前任的命运，既得不到丈夫的爱，又在大家庭里面没有任何地位，周萍并不是她生的，在这个大家庭里面她是一个非常陌生的人，她会像一朵

花一样慢慢地枯萎，又无声无息地死去。可是偏不！蘩漪在这个家庭里出现了转机：第一，她一结婚就生了周冲，这是她的一个安慰；第二，出现了周萍。因为周萍很长时间没有生活在这个家庭里，周朴园娶新太太的时候，把梅侍萍、鲁大海赶走了，然后把周萍送到乡下去，到很多年以后，他成为一个茁壮的小伙子，才从乡村接到家里来。这一接来就从根本上改变了蘩漪的命运，就像蘩漪说，“我已经预备好棺材，安安静静地等死，一个人偏把我救活了”。蘩漪爱上周萍，理所当然，这是一个人性的欲望大爆发。

可是，这个人性的欲望的大爆发，从一开始的起点上就有罪的成分。这不是恶，恶是从心里生出来的，罪是人为强加给你的。它首先是罪的问题，她爱上了一个不该爱的人，周朴园整天把精力转移到社会上去了，家庭感情留下了空白，所以就使这样一个有罪的乱伦的爱萌发出来。其实曹禺这个作品，我觉得他的主题就是乱伦，从头到尾，母亲跟儿子，哥哥跟妹妹，主人与女仆，好几对的关系都是乱伦，但这里没有什么恶。他们从一开始就意识到这是有罪的，他们两个人一直是在一个有罪的气氛、有罪的心理当中。这就有冲突了。所以他们就人不人鬼不鬼，老是半夜里闹鬼，为什么闹鬼？他们要用这样一个闹鬼的传说来掩盖自己有罪的爱情。我们可以说，蘩漪爱上周萍的时候，她有一种强烈的自救欲望，她要拯救自己，否则就得重复前一个女人的命运，无声无息，之所以现在蘩漪弄得那么有名气，就是因为她爱上了周萍。那么，反过来，她就把自己所有的生命价值全部陪在这上面，因为在她生活里没有第二个人，她只有死死抓住周萍，只有周萍存在才有她的生命价值。

周萍是无辜的。周萍那时候二十八岁，他是三年前到这个家的，那三年中他被一个比他年纪大的、被情欲苦恼折磨的女人，像救命稻草一样爱住，他是很不舒服的，我想也是这样。所以，对周萍来说，他最初也许出于同情或者无知，与蘩漪爱过一阵，但最终是想摆脱的。我在里面看不出周萍有任何恋母情结，虽然这个人缺少母爱，他对照片里的母亲也没什么爱，鲁妈刚刚出现，他对她也不爱。而且更重要一点，他最后爱上了一个比他小得多的四凤，这恰恰是他父亲的影子。虽然一度跟蘩漪相爱的时候，他也有一种豪气说要杀掉父亲，有点弑父的感情。可这样一种野性，包括我们刚才说过，周萍本来是带了五四的新空气进来的，很快就被这个大家庭磨蚀了。以后，他要拯救自己，是找了一个比他小得多的女孩子，在这个很纯洁的女孩子身上看到了自己的希望。那么，四凤就成了蘩漪的对立面，蘩漪的浑浊和四凤的清纯，蘩漪的凶狠和四凤的软弱，形成了对立。而在这样一个对比当中，周萍是毫不犹豫地爱上四凤这样的人，他不顾一切要跟她冲破这个家庭，要走出去。

对蘩漪来说，这样一种挑战是非常致命的。所以，从根子上说，我们当然可以同情蘩漪，她就说，“一个女子……不能受两代的欺侮”，她当然一生都牺牲了，如果她不这样拯救自己，那么她就像前面一个空白一样，就没有了。但是，如果仅仅是值得人同情，蘩漪的形象就不复杂。她复杂就复杂在她是通过恶的行为来维护自己。一开始，蘩漪的爱是一种罪，这种罪慢慢就演化成一种恶。她通过罪的方式使自己有了生命的意义，但因为是罪的方式，所以它不能持久，它得不到法律的承认，得不到道德的允许，得不到伦理的理解，得不到舆论的同情，所有的都不保护它。这种情况下，她只有靠一种不正常的邪恶的手段，像一个鬼一样地紧紧缠住周萍，就是说，你把我抛弃了，我不幸福，你也别想幸福，或者说，你要害了我，我让你也没有好下场。她就是用大家庭女人的这种恶的手段，大家庭的女人通常都是会搞阴谋诡计的，以此来挽救已经明显出现的问题，所以，我们可以看到，蘩漪从一开始就非常有心计，虽然她有点神经病，但不妨碍她对付四凤、对付其他人的这一系列的行动，但在这当中，她一错再错，而且恰恰是伤了几个无辜的纯洁的人，四凤爱周萍，她是无辜的，周萍想摆脱这个罪恶，想得到一个新生，这也是无可非议的，周冲更是无辜的，一个非常纯洁的像小天使一样的人，最后都陷进去了。所以，这个家庭里就有祸了，就是说，有一个像魔鬼似的人物在里面搅，把这个家庭搅得天翻地覆。

我们可以最终来看，搅和了这个家庭的人，是既值得同情，又是很邪恶的。就是说，正因为蘩漪的邪恶，才使蘩漪有了毁灭这个家庭的能量。如果她不邪恶，是一个善良的人，或者她全心全意爱着周萍，那么你既然喜欢出去，你就出去吧，就像曹禺在《北京人》里写的愫芳那样，那故事就写不下去了。这个故事所有的触动都是一种邪恶的复仇。就好像我们读《呼啸山庄》（Wuthering Heights），我们绝对不能说里面那个主人公希斯克利夫（Heathcliff）是一个善良之辈，他就是一个魔鬼，一出现就是复仇，而且复仇复得非常恶。当然，恶的全部动机，我们说，他是有根由的，是因为他从小被这个家庭排斥，另外是他出于对女主人公的爱，爱也爱得像魔鬼似的。那么，《雷雨》就像《呼啸山庄》，它是从恶魔性出发来毁灭世界。恶魔在人性里面是一个非常深刻的因素，蘩漪之所以令人动容，我认为这个动容不包括同情，也不包括厌恶，使人感到非常震撼的，就是她把人性深处邪恶的东西翻出来。其他人都想掩盖这个东西，可是，在蘩漪身上，她为了得到自己的幸福，像一个魔鬼一样，一步一步逼着周萍，把周萍与四凤逼得走投无路，最后把这个家庭逼到绝路。所以我觉得，《雷雨》里出现的对人性的拷问，远远比我们今天一般的认识要深刻得多，它是对人性的恶的力量的追问，这种恶是哪里来的，是怎么会的？曹禺早期对人生，实际上是充

满了恐怖。

因为对人性恶产生了极大的恐怖，才使曹禺在这个故事中加了序幕和尾声。这个序幕、尾声很简单，它就是讲，周家把这个房子卖掉，就成了一个教会医院，里面关着两个神经病人，楼上是蘩漪，楼下是鲁妈，十年以后周朴园已经是白发苍苍了，每年到腊月三十那天，他就来看这两个病人。故事的气氛非常安静，就在腊月三十那天，两个护士在那儿忙来忙去，有一对小孩子，一个姐姐一个弟弟，坐在炉火边上讲故事，就引出周家的故事，最后就是两个小孩子冷了，也走掉了。然后周朴园看了两个病人，就一个人坐在炉火边上，非常孤独地结束。

为什么曹禺当时要写这个序幕和这个尾声？我觉得，就是这个故事触及到我们一般人的神经所受不住的东西，如果这个戏真的是把蘩漪的复仇写好，对人类的挑战是非常大的。这个作品，我觉得它的艺术价值就在这里。但是，这样的戏剧看完，看到恶的膨胀，最后年轻人一个个死去，观众心理是受不了的。它必须要有一个情绪上的过渡来缓冲这样一个紧张、严酷的心灵拷问，来慢慢稀释人们的感情，使人们缓过气来。这个过渡就是宗教，或者孩子的童心。那么，这个戏里，仅仅有了周冲这个天使的形象还不够，还需要加序幕和尾声来平衡这个冲突。曹禺本人当时才二十几岁，他也没有这个力度来承担人类邪恶的力量。如果换了陀思妥耶夫斯基（F.M.Dostoevsky,1821—1881）就不同了，他历尽沧桑，照样可以写出《罪与罚》、《卡拉玛佐夫兄弟》、《群魔》等，他的故事总是使人痛苦欲绝，把你心里一点一点恶的东西都抽出来，进行分析。这是俄罗斯作家的一种能力。但他每一部小说里也都有一个纯洁的女人，像白痴一样的，完全没有功利追求，很天真，我觉得这也是陀思妥耶夫斯基心目当中的天使偶像。没有这样的天使来平衡，对人类邪恶的东西人是没法正视的。曹禺后来慢慢成熟以后，他的作品就越来越稀释了这样一种对人性的拷问。而《雷雨》是他的第一部创作，许多地方都是无意识的，是无意当中碰到了天机，天机不可泄露，他因为年轻幼稚不懂，他去触到了这种最不能碰触的人性的罪与恶，这样才产生出一个对人类来说很残酷的写照，也恰恰产生了一部中国现代文学史上最伟大的作品。

第八讲 探索世界性因素的典范之作：《十四行集》（上）

德语文学的春风吹拂下萧萧玉树

《十四行集》的解读

一 德语文学的春风吹拂下萧萧玉树

我们今天讨论冯至创作于1941年的《十四行集》，是不能不讲到西方文学的影响，尤其是德语文学对中国诗人的影响。五四新文学运动是从诗歌语言与形式的改革拉开序幕的。1915年以来，《新青年》的主编陈独秀已经不断地在呼吁思想革命、批判儒学传统，并且引进和译介西方文学思潮，但是他在诗歌创作方面观念依然十分陈旧。1916年留美学生胡适写信给陈独秀，批评了《新青年》上发表的一首语言陈腐体例拘谨的排律诗，同时提出了不用典、不用陈套语、不讲对仗（文当废骈，诗当废律）等文学改革方案〔1〕，就是后来著名的“八不主义”的雏形。事实上，胡适在美国与他的同学们关于白话诗是否可行的争论也在同时进行，所以胡适提倡新文学运动主要是偏重于诗歌的革命，现代汉语诗歌渐渐地形成了一股不可遏止的文学思潮〔2〕。

有的研究者认为胡适的新诗革命的理论来自于美国正在兴起的意象派诗歌运动，但这个结论还是有人表示怀疑〔3〕，但无可怀疑的是中国的现代汉语诗歌运动一开始就在西方文学的影响之下发展起来的，郭沫若、闻一多、徐志摩、王独清、李金发、戴望舒等等，几乎都是从西方浪漫派和现代诗歌潮流中吸取营养和诗歌的观念，开始自己的创作实践。郭沫若当时在日本学医，他把自己的诗歌创作分作三个阶段：第一个阶段是受了泰戈尔（Tagore,1861—1941）、海涅（Heinrich Heine,1797—1856）的启发而写的一些抒情诗；第二阶段是读了美国诗人惠特曼（Whitman,1819—1892）的诗，他说：“惠特曼的那种把一切的旧套摆脱干净了的诗风和五四时代的暴飙突进的精神十分合拍，我是彻底地为他那雄浑的豪放的宏朗的调子所动荡了。”〔4〕于是创作了《凤凰涅槃》、《晨安》、《匪徒颂》等狂风暴雨式的作品。第三阶段他学习了歌德（Johann Wolfgang Von Goethe,1。749—1832）的诗剧，写出了一批隽永的诗剧。中国现代汉语诗歌运动的开山之作《女神》就是在这样三种影响下诞生的，这部诗集无论在形式上还是语言上都还处于比较幼稚的实验的阶段，但是它热情歌颂新世纪的一切新事物，把中外的文化、历史、物像全部拿来当作讴歌的对象，屈原、庄子、女娲、华盛顿、惠特曼、泰戈尔、列宁……什么样的人物，还有全世界的名山大川，都在他的笔底涌现，这样就使诗人的立场不再是站在中国一己的民族主义的传统立场，而是与世界各方建立起一个平等对话的“场”，面对世界表达出一个中国人的热情和想象，中国新诗从此奠定了一个新的世界性的立场。

郭沫若是以一种无拘无束的自由想象来构筑他的诗歌王国的，而毕

业于清华、在美国学习过现代艺术的诗人闻一多则在诗歌格律和形式方面开始了向西方学习的探索，他认真模仿西方各种诗歌形式，企图给中国现代汉语找出某种创作规范，这就是他的新格律体的诗歌实验。《死水》就是一首在西方格律理论的规范下创作的名作。闻一多的诗歌实验鼓舞了一批青年诗人，除了他的朋友、也是著名抒情诗人徐志摩以外，比较热衷于形式实验的还有朱湘、陈梦家、孙大雨等新月派诗人。相传他们经常聚集在闻一多的充满唯美主义色彩的客厅里议论诗歌，那个客厅的四周墙壁是黑色的，中间有一条金色的线条，中间还置放着维纳斯的白色塑像。他们的诗歌实验不一定都很成功，但是在中国现代汉语诗歌的初期阶段，这样的尝试无疑是有益的。西方的十四行诗体（Sonnet）也是在这时的实验中引进来的〔5〕，闻一多先生还为它起了一个漂亮的中国名字叫“商籁体”。这种诗体起源于意大利民间，14世纪通过但丁和彼特拉克等大师的精心制作，达到完美的境界，成为一种格律谨严的诗体。它的音韵回旋，具有很强的抒情性，形式上分上下两节，上节分为四、四行；下节分为三、三行，（也有分为四、二行）。这样的节奏往往含有“层层上升而又下降，渐渐集中而又渐渐解开，以及它的错综而又整齐，它的韵法之穿来而又插去”〔6〕的特点，善于表现沉思的状态和歌咏永恒的主题，如爱情、上帝、死亡以及对个人的命运的思考等。如莎士比亚（William Shakespeare,1564—1616）、华兹华斯（William Wordsworth,1770—1850）、雪莱（Percy Bysshe Shelley,1792—1822）、勃郎宁夫人（Elizabeth Barrett Browning,1805—1861）、歌德等都创作过脍炙人口的十四行诗。在中国，冯至并不是最早使用十四行诗创作的，但在1928年的时候，他翻译过一首法国诗人阿维尔斯（F.Arvers,1806—1850）写的家喻户晓的十四行诗，他当时并不懂法语，只是喜欢这首诗歌的内容，就依照朋友的讲解把它写了下来，收在自己的第二部诗集《北游及其他》里。后来他自己发现，他“译”的这首十四行诗的形式与他创作的叙事诗《蚕马》中每段起头的八行有相近之处。我想中国诗人容易接受西方十四行诗的形式是有理由的，因为这样一种格律严整、以八行为基础的诗体，与中国传统格律诗有相近的审美功能。〔7〕

中国文学中的世界性因素，是我提出来的一个概念〔8〕，它是指20世纪以来中国与世界交往与沟通的过程中，中国作家与世界各国的作家共同面对了世界上的一切问题与现象，他们站在各自不同的立场上对相似的世界现象表达自己的看法，由此构成一系列的世界性的平等对话。世界性因素的主题可能来自于西方的影响，也可能是各个国家的知识分子在完全没有交流的状况下面对同一类型现象所进行的思想和写作，但关键在于它并非是指一般的接受外来影响，而是指作家如何在一种世界

性的生存环境下思考和表达，并且如何构成与世界对话。一部中国现代汉语诗歌运动的历史，可以说是在一系列世界性因素的主题关照下发展起来的，而冯至的诗歌创作尤其是突出的例子。冯至早在1920年代北大读书的时候就在德国浪漫派文学的影响下开始写诗，他早期的两本诗集《昨日之歌》、《北游及其他》中就有非常明显的学习西方诗歌的痕迹。包括他在《昨日之歌》里创作的一组叙事诗，“取材于本国的民间故事和古代传说，内容是民族的，但形式和风格却类似西方的叙事谣曲”〔9〕。鲁迅曾经对冯至的诗歌爱护备至，称他为“中国最为杰出的抒情诗人”，同时对于冯至以及它的朋友们所创办的《浅草》《沉钟》的创作也有过深刻的评价：“向外，在摄取异域的营养，向内，在挖掘自己的魂灵，要发见心灵的眼睛和喉舌，来凝视这世界，将真和美歌唱给寂寞的人们。”又说他们“摄取来的异域的营养又是‘世纪末’的果汁：王尔德（Oscar Wilde,1854—1900），尼采，波特莱尔，安特莱夫们所安排的。”〔10〕这里所指的“‘世纪末’的果汁”，在冯至的创作里也是比较明显的〔11〕。

但是冯至并没有遵循这样一条看上去似乎前途很光明的创作道路走下去，从1928年完成《北游》的创作之后，到1930年他去德国留学，这中间两年的时间创作平平，去德国留学后几乎完全停止了创作，1935年拿到博士学位回国任教于同济大学高中部，直到1941年，它的创作成绩几乎是零。诗人自己后来也力图解释这次危机：1928年“后。我虽然继续写诗，尽管语言和技巧更熟练了一些，但写着写着，怎么也写不出新的境界，无论在精神上或创作上都陷入危机。我认识到，自己的根底是单薄的，对人世的了解是浮浅的，到了30年代开始后，我几乎停止了诗的写作。”〔12〕后来，“1930年至1935年我在德国留学，读书、考试、吸收西方的文化，脱离实际。1935年回国后与中国的现实社会也很疏远，没有直接的感受，所以写的很少。在抗日战争时期的40年代，我在昆明，既接触现实，也缅怀过去，诗兴大发，写了一部《十四行集》。”〔13〕我们可以发现，冯至特别强调他是因“脱离实际”、以及“与中国的现实社会也很疏远”而写不出优秀的诗，这种解释非常勉强，也是最为随俗的一种解释。他后来在昆明创作了著名的《十四行集》、《伍子胥》、《山水》时又何曾与社会现实有多少接触？他在那个创作激情像瀑布迸发的时代里，所表现的社会现实的内容也非常之少，其所思所行基本上是延续了在德国留学期间的状态。也就是说，德国优秀的精英文化给以他无限丰富的熏陶以后，彻底改造了一个中国的抒情诗人，他本人像一只在百花丛中采集花蜜的蜜蜂，经过辛苦的酿制与转化以后，终于在1941年的那一年，完成了以生命酿成的蜂蜜。这是诗人长期的思想探索、积累经验、观察世界的结果，一旦主观上饱满到溢出来

的时候，创作的奇迹也就随之出现。中国的作家和诗人常常是"短命"的，他们在年轻时代创作了一两部引起轰动的作品以后，像流星那样划过长空，然后很快就陨落，我说的"陨落"并不是指他们的生理生命而是指他们的艺术生命，成名以后的作家、诗人再无杰作出现，甚至空顶了一个作家、诗人的名誉写写画画混了一辈子，制造了一大堆的文字垃圾。这样的悲剧在中国文坛上极为普遍，究其原因，往往是说这些成了名的作家不再与现实保持密切接触了，这其实是一个借口，掩盖了他们主观上的责任；或者说，他们才气本来就不够，这当然也是一个说得过去的原因，但为什么他们年轻时候能才华横溢，成熟了反而江郎才尽了呢？我想冯至的创作道路至少能够说明这一创作的问题。冯至后来从20世纪最伟大的德语诗人里尔克（Rainer Maria Rilke,1875—1926）的创作经历里获得启发——他说"我不是一向认为诗是情感的抒发吗？里尔克在《布里格随笔》里说：'诗并不像一般人所说的是情感（情感人们早就很够了）——诗是经验'"〔14〕。这是里尔克的一个重要的诗歌理论，诗歌并不是，或者说，不仅仅是感情的产物，青年人感情敏锐而混乱，面对现实有感而发，往往能借此创作出一些佳品，随着年龄的增长，感情的力量薄弱了，但是他们的创作仍然停留在激情的基础上，他们就再也抓不住良好的创作机会，诗神也就远离他们而去。里尔克敏锐地看到了这一点，他提出了"诗是经验"的主张，并设定了以"观看"为主要方式的创作积累形式。在他的惟一的一部长篇小说《布里格随笔》中有一节精彩的论述，冯至把它翻译了出来："我们应该一生之久，尽可能那样久地去等待，采集真意与精华，最后或许能够写出十行好诗。因为诗并不像一般人所说的是情感（情感人们早就很够了），——诗是经验。为了一首诗我们必须观看许多城市，观看人和物，我们必须认识动物，我们必须去感觉鸟怎样飞翔，知道小小的花朵在早晨开放时的姿态……我们必须回忆许多爱情的夜……如果回忆很多，我们必须能够忘记……因为只是回忆还不算数。等到它们成为我们身内的血、我们的目光和姿态，无名地和我们自己再也不能区分，那才能以实现，在一个很稀有的时刻有一行诗的第一个字在它们的中心形成，脱颖而出。"〔15〕里尔克本人的创作实践证明了他的理论，既然诗是经验，那么经验是需要经过长期的辛苦的积累才能产生效力，与冯至一样，里尔克也是在沉寂了十年以后豁然开朗。他在1910年出版《布里格随笔》以后创作进入了低潮，除了1912年创作了几首哀歌的片段之外，整整沉默了十多年。里尔克静静地忍耐着，积累着他对这个世界的认识——"只要向前迈一步，我无底的苦难就会变为无上的幸福"〔16〕，他是这样自己给自己创作的信心。1922年2月，新的豁然贯通的时刻终于到来了，在短短的一个月的时间里，里尔克完成了《杜伊诺哀歌》中的后6首，两部《致奥

尔弗斯的十四行诗》，共55首。这一个月，因此被许多传记家称为是里尔克的“神奇的月份”。〔17〕里尔克终于完成了等待十多年的伟大的诗歌里程碑，四年后，他就患白血病去世了。

我们这样来理解诗歌创作似乎难免神秘之嫌，但是里尔克的经历对冯至产生了深刻的影响，他从1930年去德国留学到1941年创作《十四行集》正好也是过了十年，如果从他1928年出版《北游及其他》算起，已经有十多年的沉默时期。这期间最重要的事件就是他遭遇了里尔克的创作。1930年9月，冯至去德国海德堡大学留学，他回忆这段大学生活是“在留学期间，喜读奥地利诗人里尔克的作品，欣赏荷兰画家梵诃（注：现通译成凡高）的绘画，听雅斯培斯教授讲课，受到存在主义哲学的影响。”〔18〕其实，早在1926年的秋天，一个偶然的机会，冯至也读到了里尔克的散文诗《旗手》，“在我那时是一种意外的、奇异的得获。色彩的绚烂，音调的铿锵，从头到尾被一种幽郁而神秘的情调支配着，像一阵深山中的骤雨，又像一片秋夜里的铁马风声……”〔19〕可见，冯至那时仍是被作品中的浪漫色彩所吸引。此后直到1930年的夏天，周作人送给他一本里尔克的《罗丹论》，冯至第二次接触到里尔克。他们的第三次相逢，是在冯至到德国三个月之后。此时，心情和感受已全然不同。在德国的日子里，冯至越来越钟情于里尔克，他曾计划把里尔克的《布里格随笔》作为他的博士论文题目，但因指导教授突然去世，最后才不得不选择了诺瓦利斯。他在研究《布里格随笔》的过程中感叹：“……在那里Rilke在向我们叙说生同死，爱同神，他在那里歌颂着悲多汶、易卜生、古代的情人同巴黎市上的乞丐。到那时你如果问我为什么没有做诗，我的回答是：为了世界已经有这么一本书……我不能不好好生活，做一点好的事。”〔20〕冯至在德国留学期间，除了完成学业之外，主要是翻译了里尔克的《布里格随笔》中的两个精彩片段（1932、1934）、《论山水》（1932）、《给一个青年诗人的十封信》（1931）以及《豹》（1932年）等。1935年9月他回国以后，在教书之余主要的工作仍然是翻译和介绍里尔克，他译了里尔克的6首诗（1936），为纪念里尔克逝世十周年写了散文《里尔克——为十周年祭日作》（1936），以及《给一个青年诗人的十封信》的“译者序”（1937），由于冯至与里尔克的心灵相通〔21〕，直到今天，虽然有许多诗人、翻译家对里尔克诗歌作了更加完整的中文翻译，但从意境上讲冯至的译文仍然是无人能与之相媲美的。

现在我们可以来读《十四行集》了。我们已经发现，冯至是在里尔克的伟大光环的笼罩下开始创作的，他所谓的在抗战时期“接触现实”后才“诗兴大发”只是一个借口而已。《十四行集》当然是抗战文学的伟大

产物，这一点我们在下面还要讲到，但诗人在创作中涉及到的社会现实并不是很多，倒是像诗人自己所说的，“在我的十四行诗中，可以看出在抗战时期一个知识分子怎样对待外界的事物，对待自己钦佩的人物，对自然界、生物的感受。”〔22〕其实诗人所描写的都是发生在他身边的小事，由于诗人的感情升华到人生的经验，身边小事构成了诗人思索人生意义的大材料，进而上升到诗人与抗战中的中国、民族、人类等一系列关系的思索和表达，以及战争中的个人与民族的关系的探讨，这些成为这部诗集的主题。由于诗人有了里尔克作为他的精神的神庙，在他的思索与表达里，里尔克的思想和语言都自然而然成为他的原料，这对于处处满溢着肤浅的感情表露的抗战诗歌，不仅显得深奥难懂，而且人们也不习惯这种思索人生经验的表达方式。所以，冯至的《十四行集》只是在当时的西南联大，在一部分教师和学生中得到称赞，后来在官方文学史上就很少被提及，有些进步诗人如何其芳之流甚至还对它颇有贬词，可是这部诗集却是中国抗战文学真正的代表作，不仅仅如朱自清先生所说的，这部诗集“建立了中国十四行的基础”〔23〕。而且他是成功地把里尔克的创作经验置于中国抗战的背景之下，把十四行诗的形式与里尔克式的沉思真正地中国化了，显现了中国诗人在国际化的语境里与世界级大师的对话的自觉。

注释

〔1〕胡适《寄陈独秀》，收《中国新文学大系·理论建设集》，良友图书印刷公司1935年。

〔2〕参见胡适《逼上梁山》，收《中国新文学大系·理论建设集》。

〔3〕参阅沈永宝《“八事”源于〈意象派宣言〉质疑——〈文学改良刍议〉探源》，载《上海文化》1994年第4期。

〔4〕郭沫若《我的作诗的经过》，收《郭沫若专集》第1卷，四川人民出版社1984年，第54页。

〔5〕据钱光培教授考证，我国第一首十四行诗发表于1920年的《少年中国》杂志2卷2期上的《赠台湾的朋友》，署名东山，实系郑伯奇所作。以后朱湘、孙大雨等人都尝试创作过十四行诗。见钱光培编选《中国十四行诗选·序言》，中国文联出版公司1990年，第6—7页，和钱光培、向远《现代诗人及流派琐谈》，人民文学出版社，1982年第72页。

〔6〕李广田《沉思的诗》，收冯姚平编《冯至与他的世界》，河北教育出版社2001年，第25—26页。

〔7〕联邦德国《维克特博士在授予冯至教授国际交流中心“文学艺术奖”仪式上的颂词》里曾经说道：“目前甚至有种新的说法，说十四行诗也是从中国经由波斯传入西方世界的。”收《冯至全集》第5卷，河北教

育出版社1999年，第208—209页。

〔8〕参见拙作《关于20世纪中外文学关系研究中的世界性因素》，载《中国比较文学》2000年第1期，收论文集《谈虎谈兔》，广西师范大学出版社2001年。

〔9〕《在联邦德国国际交流中心“文学艺术奖”颁发仪式上的答词》，收《冯至全集》第5卷，第196页。

〔10〕鲁迅《〈中国新文学大系〉小说二集序》，收《鲁迅全集》第6卷，人民文学出版社1981年，第242、243页。

〔11〕我以为鲁迅这里说的“‘世纪末’的果汁”没有什么恶意，他应该是指像英国画家毕亚兹莱（Aubrey Vincent Beardsley,1872—1898）的作品，冯至的著名的抒情短诗《蛇》就是根据毕亚兹莱的一幅画构思的。冯至本人曾解说过这个例子：“18世纪的维特热和19世纪的世纪末，相隔一百二十年，性质很不相同，可是毕亚兹莱的画和《少年维特之烦恼》在中国20年代都曾一度流行，好像有一种血缘关系。”《在联邦德国国际交流中心“文学艺术奖”颁发仪式上的答词》，《冯至全集》第5卷，第197页。

〔12〕《在联邦德国国际交流中心“文学艺术奖”颁发仪式上的答词》，收《冯至全集》第5卷，第198页。

〔13〕《谈诗歌创作》，收《冯至全集》第5卷，第245页。

〔14〕《在联邦德国国际交流中心“文学艺术奖”颁发仪式上的答词》，收《冯至全集》第5卷，第199页。

〔15〕里尔克《给一个青年诗人的十封信》附录二《马尔特·劳利兹·布里格随笔》（摘译），冯至译，生活·读书·新知三联书店1994年，第73—74页。

〔16〕霍尔特胡森《里尔克》，魏育青译，生活·读书·新知三联书店1988年，第155页。

〔17〕文学上的事情有时就非常奇妙，1922年不仅对里尔克来说是神奇的，对整个20世纪的西方现代主义文学运动都是具有特别的意义。在那一年，艾略特（Thomas Stearns Eliot,1888—1965）发表了《荒原》，乔伊斯（James Joyce,1882—1941）发表了《尤利西斯》，伍尔夫（Virginia Woolf,1882—1941）发表了《雅各的房间》，瓦雷里（Paul Valéry,1871—1945）将包括《海滨墓园》的诗结集出版《幻魅集》，里尔克写了《哀歌》（1923年6月出版）和《致奥尔弗斯的十四行诗》（1923年3月出版），卡夫卡（Franz Kafka,1883—1924）写了《城堡》，而普鲁斯特（Marcel Proust,1871—1922）则在这一年去世。

〔18〕冯至《自传》，收《冯至学术精华录》，北京师范学院出版社

1988年，第507页。

〔19〕《里尔克——为十周年祭日作》，收《冯至全集》第4卷，河北教育出版社1999年，第83页。

〔20〕1933年10月1日冯至致杨晦的信，收《冯至全集》第12卷，河北教育出版社1999年，第141页。

〔21〕里尔克吸引在德国求学的冯至的具体是些什么呢？请看下面两段文字，是冯至于1931年分别写给好友的信："这十封信里所说的话，对于我们现代的中国人也许是很生疏吧；但我相信，如果在中国还有不伏枥于因袭的传统与习俗之下，而是向着一个整个的'人'努力的人，那么这十封信将会与之亲近，像是饮食似的化做他的血肉。在我个人呢：是人间有像Rilke这样伟大而美的灵魂，我只感到海一样的寂寞，不再感到沙漠一样的荒凉了。"（1931年8月20日冯至致杨晦的信，收《冯至全集》第12卷，第125页）"里尔克这个人是多么伟大、多么可爱啊！对里尔克越熟悉，从他那儿得到的东西也就越多。他的世界是如此丰富、如此广阔，仿佛除了他的世界之外再没有别的世界了。我真愿设法永远在他的世界中来学习并生活在其中。当前我们正缺少这么一位纯洁的诗人，这么一位不受传统和习俗影响的纯洁的人。现在中国的青年生活是盲目的、没有向导。现代中国人绝大多数离人的本性太远了，以致无法认清现实的命运。"（1931年9月10日冯至致鲍尔的信，收《冯至全集》第12卷，第146—147页）

〔22〕《谈诗歌创作》，收《冯至全集》第5卷，第249—250页。

〔23〕朱自清《新诗杂话·诗的形式》，收《冯至与他的世界》，第31页。

二 《十四行集》的解读

1941年，是诗人冯至创作进入神奇高峰的一年，这一年他生活在昆明附近的一座山里，每星期要进城两次教书，来回要步行十五里的路程，诗人把这当作一种散步。他一人走在山径上田埂间，边走边看，只觉得自己“看的好像比往日看的格外多，想的也比往日想的格外丰富”。某一天（我想应该是年初的冬天或者早春时节），诗人说：“那时，我早已不惯于写诗了，——但是有一次，在一个冬天的下午，望着几架银色的飞机在蓝得像结晶体一般的天空里飞翔，想到古人的鹏鸟梦，我就随着脚步的节奏，信口说出一首有韵的诗，回家写在纸上，正巧是一首变体的十四行。这是诗集里的第八首，是最早也是最生涩的一首，因为我是那样久不曾写诗了。”看着飞机在天空飞翔，心灵也不由地开始飞翔，诗的灵感不知不觉地回到了诗人的心胸：“这开端是偶然的，但是自己的内心里渐渐感到一个责任：有些体验，永远在我的脑里再现，有些人物，我不断地从他们那里吸收养分，有些自然现象，它们给我许多启示：我为什么不给他们留下一些感谢的纪念呢？由于这个念头，于是从历史上不朽的精神到无名的村童农妇，从远方的千古的名城到山坡上的飞虫小草，从个人的一小段生活到许多人共同的遭遇，凡是和我的生命发生深切的关连的，对于每件事物我都写出一首诗：有时一天写出两三首，有时写出半首便搁浅了，过了一个长久的时间才能续成。这样一共写了二十七首。到秋天生了一场大病，病后孑然一身，好像一无所有，但等到体力渐渐恢复，取出这二十七首诗重新整理誊录时，精神上感到一种轻松，因为我完成了一个责任。”〔24〕

这种充满了神秘主义体验的创作激情，与里尔克创作《杜伊诺哀歌》的情景很是相像：在1911年至1912年的冬天，里尔克客居在亚得里亚海滨的杜伊诺堡，“一天，他呆在屋里回复一封讨厌的来信。此时门外布拉风劲吹，阳光洒在蓝得发亮、似乎披着一层银纱的海面上。他起身出屋，一边脑子里还想着如何回信，一边信步朝下面的城堡走去。他爬到高出亚得里亚海的波涛约二百英尺的地方，蓦然间觉得这呼啸的狂风中似乎有一个声音在向他喊叫：‘是谁在天使的行列中倾听我的怒吼？’他立刻记下了这句话，自己没费什么气力，就鬼使神差似地续下了一连串的诗句。然后他返回屋内，到了晚上，第一首哀歌就诞生了。”〔25〕

可以看到，冯至在酝酿创作《十四行集》时受到过某种神秘的启示，而且里尔克的创作中遇到的神奇启迪也在暗示他，所以十四行诗的形式仿佛在他心里呼之欲出，浑然天成。尽管十四行诗的格律谨严，但

冯至创作的27首十四行诗并没有拘泥于它固定的结构和韵律，他承认自己创作时受到里尔克的《致奥尔弗斯的十四行诗》中自由、变格的十四行诗体的启发，利用十四行诗的结构去自由地表达自己的心中想表达的事物。那第一首被创作出来的十四行诗在后来的序列里被列为第八首，可见一旦进入正式的、自觉地创作时，这27首诗就不是作者随意的编排，而是有着精心的结构，对于自己长达十年没有创作出真正优秀诗作的冯至来说，他深深地感激这次似乎是神所授予他的机会，他绝不轻率地利用这个创作灵感，而是战战兢兢地构筑起这座对于他自己、也是对整个中国抗战文学的纪念碑。

冯至的《十四行集》是一气呵成的，1942年5月由桂林明日社出版。1949年由文化生活出版社重版，出版时仅有序号没有标题。但值得注意的是，其中之首诗在1941年6月16日的《文艺月刊》战时特刊上发表过，分别用“旧梦”、“郊外”、“杜甫”、“歌德”、“梦”、“别”，这组诗的发表对于我们窥探诗人的创作意图具有重要的意义，因为当时冯至不仅仅完成这六首，他之所以选出它们来单独发表，并且放在与抗战主题的关系十分密切的刊物上公开发表，肯定是为了表达他对创作的某种信念。按照他的组合，这几首诗的内容既相独立又相关联，仿佛是一组戏剧的演变——“旧梦”就仿佛是一道序幕，写神话中的大鹏与现实的陨石互相转化，诗人来到人间；“郊外”写诗人来到现实世俗中看到的第一幕——空袭警报，他对凡人躲避空袭时所表现的民族性进行了深刻的批判的思考；紧接着两首分别歌颂杜甫和歌德，那是诗人在抗战时期最为推崇的东西方两大精神偶像，追溯了诗人的精神力量的源泉；第五首又是题为“梦”，与序幕“旧梦”相呼应，探索了个人与民族、自我与他人之间的联系，应该看做是诗人在抗战现实中的一个“新梦”；最后一篇主题为“别”，表达的是诗人离别亲人奔赴实际的工作岗位、创造新生活的决心。从主题结构上看，这六首诗自成一个小系列，即神界/凡界；东方/西方；凝聚/离别，这是一个完整的过程，揭示出诗人面对抗战的苦难与悲壮所演化的个人精神历程，具有鲜明的个人的烙印。后来诗人完成了27首十四行诗时，包蕴的内涵以及形而上的哲理显然比原先的六首组诗要深刻、丰富，也宏大得多，因此他取消了原来拟的诗歌小标题。后来在《十四行集》收入《冯至诗选》时，诗人对十四行诗作了不少修改，并且给每首诗加了小标题。但我发现这些小标题用得十分草率，有许多标题仅是取其第一句诗，似乎仅仅是为了便于区别而已。本讲所有关于冯至研究的引文都引自《冯至全集》（河北教育出版社），但惟独《十四行集》和《山水》的作品引自王圣思编的《昨日之歌》（珠海出版社出版的“‘世纪的回响’丛书·作品卷”），因为这些作品是根据文化生活出版社的旧版所收录的。

下面我们开始研读27首十四行诗的文本。

注释

〔24〕冯至《〈十四行集〉序》，收王圣思编《昨日之歌》，珠海出版社1997年，第284—285页。

〔25〕霍尔特胡森《里尔克》，第170页。

（一）第一乐章：庄严的序曲——涅槃中永生（第1—4首）

如果说，第八首是诗人信口吟出的最早也是最生涩的一首十四行诗，那么现在列为第一首的，就应该是诗人精心创作的一首序诗：他要向世界宣告，自己的创作的生命又开始了——

一

我们准备着深深地领受
那些意想不到的奇迹，
在漫长的岁月里忽然有
彗星的出现，狂风乍起：
我们的生命在这一瞬间，
仿佛在第一次的拥抱里
过去的悲欢忽然在眼前
凝结成屹然不动的形体。
我们赞颂那些小昆虫，
他们经过了一次交媾
或是抵御了一次危险，
便结束它们美妙的一生。
我们整个的生命在承受
狂风乍起，彗星的出现。

我们要问：究竟什么是诗人一派虔诚地准备领受的“奇迹”？究竟什么是他的生命中经过了漫长的等待以后忽然出现的“彗星”和乍起的“狂风”？我想这不难回答，诗人对于生命中突然降临的诗神满怀着惶恐：他惊讶、狂喜和恐惧，使他运用了这样的一系列意象，经过了漫长岁月的沉默，他终于迈开了创作的步履，他的第一首第一节就表达了这种深深地感激。

在十四行诗的创作中，冯至始终变换着叙述的对象和表达的身份。生命“第一次的拥抱”的比喻，无疑是指生命与诗神拥抱的狂喜，但是我们还要注意到，这首诗的比喻里，叙述主体使用的是复数的“我们”而不是“我”，是一对情人（亲密的夫妻）在回忆着他们之间生命相拥的难忘一刻，是爱情重新降临到生命的喜悦和感恩，这个时候的诗人又成为一个爱情中诉说幸福的情人。

第三、四两节是一个整体，以昆虫的悲壮的爱与死为例，又加入了新的因素——现实中战争的影射。战争也是生命的升腾和裂变，在死亡

的关照下生命呈现出来的一次性的短暂辉煌，就仿佛是昆虫的交媾，让生命在繁殖（繁衍与永恒）和性爱（生命的辉煌）的高潮中迎接壮烈的毁灭。有的研究者说，这首诗是表现生与死的主题。只有完成了生，才是成就了死，体现出较强的哲理色彩。但在表达这一主题时，我以为更重要的是诗人所表达的“复苏”的精神狂喜，也就是诗神重临的狂欢。战争使人的生命像昆虫那样在辉煌中毁灭；爱也是如此，情人只有做到真正的“丧我”才能融合彼此的生命，才能在欢欣中欲仙欲死；而真正的艺术创作不也是以生命来换取诗神的青睐吗？狂欢中的死亡不但不使人悲伤，反而呈现出永恒的辉煌。里尔克完成了哀歌和十四行诗以后不久病逝，冯至似乎也有预感，他在完成了生命中的一座丰碑以后将会大病一场。这是生命的代价，他要以战争与爱情的态度来投入自己的生命于创作中，同样也可以反过来理解：以创作与爱情的狂喜来歌颂战争中为民族牺牲的那些不朽的生命。这样，生命/爱情/家国的多重意象在十四行诗里建构起来了，最后两句诗的重复正是强调了这一多重意象的主题。为这组十四行诗拉开了颇为雄壮的序幕。

这首诗写得非常之好，是因为第三节关于昆虫交媾的意象不但新奇而且有力量，仿佛是横空出世，一下子使前两节颂歌式的意象焕然一新，境界阔大了，用闻一多先生对十四行诗的要求来衡量〔26〕，它是很好地完成起承转合中的“转”的作用，使这首十四行诗具有立体感和雕塑感，结构非常完整。冯至的十四行诗在结构上不是每一篇都写得好，这在我们以后的分析中还要讲到。

二

什么能从我们身上脱落，
我们都让它化作尘埃：
我们安排我们在这时代
像秋日的树木，一棵棵
把树叶和些过迟的花朵
都交给秋风，好舒开树身
伸入严冬；我们安排我们
在自然里，像蜕化的蝉蛾
把残壳都丢在泥里土里；
我们把我们安排给那个
未来的死亡，像一段歌曲，
歌声从音乐的身上脱落，
归终剩下了音乐的身躯

化作一脉的青山默默。

一般的研究者认为，第二首十四行诗延续了死亡的主题，甚至歌颂了死亡的美好。但我想诗人应该是通过对死亡的赞美强调了永恒。或者说，诗人歌颂了生命永恒的运动过程。它与前一首成为一组对应诗。第一首以动态的狂喜描写了生命的复苏，而这一首以静态的死亡表达了生命的永恒。什么是永恒？永恒就是不断地脱落杂质的一种伟大的生命运动，第一段首句提出问题——“什么能从我们身上脱落，/我们都让它化作尘埃”？然后以一系列的比喻组成回答：树木在秋日脱落了树叶和花朵、蝉蛾脱落了蜕化的残壳，以及歌曲的乐谱脱离了歌声……生命是生与死统一的转换运动过程，死亡并不像通常认为的那样仅仅意味着生命的终结，而是标志着存在的完满。正如脱落了花叶的秋树为的是更好地舒开枝身伸入严冬，那是多么有生机的意象；消失了歌声的乐谱，静静地存在着，化作一脉的青山默默，不正是永恒的象征吗？

生命的永恒，是在一次次的死亡、蜕变和更生中发展着的生命的形态，树木是在一轮轮地脱落着花和叶生长、蝉娥是在不断蜕壳中长大，而“我们”也需要不断地把一些东西从身体上剥落下来，把它们送进尘埃。冯至是个五四运动培养下的知识分子，他始终用启蒙的眼光在看中华民族所面对的那场战争，伟大的民族在战争中脱落尽的是它的杂质与消极物，如同昆虫在交媾的狂喜中耗去生命一样，它将会在自焚的涅槃中获得永生。所以“诗人的声音是一种超乎物外的达观，更是一种执其环中的积极态度”。〔27〕

这首十四行诗与前一首的艺术表现方法是很不相同的，前一首韵律和结构严谨，起承转合相当自然；而这一首节奏上却很放松，通篇用比喻，而且不断跨行跨段，使四个段落连成一片，造成一种连绵起伏回旋不断的艺术感受，这与诗人歌颂蜕变与永恒的主题当然是相吻合的。

在歌颂了生命的复苏与永恒以后，后面紧接着的是非常具体而形象的两首十四行诗：有加利树和鼠曲草，两者又形成一个鲜明的对照——

三

你秋风里萧萧的玉树——
是一片音乐在我耳旁
筑起一座严肃的庙堂，
让我小心翼翼地走入；
又是插入晴空的高塔
在我的面前高高耸起，
有如一个圣者的身体，

升华了全城市的喧哗。
你无时不脱你的躯壳，
凋零里只看着你生长；
在阡陌纵横的田野上
我把你看成我的引导：
祝你永生，我愿一步步
化身为你根下的泥土。

这是描写田野里的有加利树，它曾给了诗人许多的启示[28]——月夜中田野上的一棵有加利树，它静静地站立在我们面前，我们抬头望向夜空，看到有加利树正在伸展着向上，仿佛不断生长直至投入夜空的怀抱。这是多美的意境！第一段第二、三两句的意象几乎浓缩了里尔克的《致奥尔弗斯的十四行诗》的第一部第一首诗：

那儿升起一棵树。哦纯净的超脱！
哦奥尔弗斯在歌唱！哦耳朵里的大树！
于是一切沉默下来。但即使沉默
仍有新的发端、暗示和变化现出。
寂静的动物，来自兽窟和鸟巢，
被引出了明亮的无拘束的丛林；
原来它们不是由于机伶
不是由于恐惧使自己如此轻悄，
而是由于倾听。咆哮，呼喊，叫唤
在它们心中渺不足道。那里几乎没有
一间茅房曾把这些领受，
却从最模糊的欲望找到一个逋逃薮，
有一个进口，它的方柱在颤抖，——
那里你为它们在听觉里造出了神庙。[29]

奥尔弗斯是希腊神话中的诗人、音乐家，他的琴声令万兽陶醉，连树木与岩石也为之动容，在这首诗里，所有的动物都倾听着奥尔弗斯的歌声从丛林里走出来，他的歌声为它们创造了聆听的神庙。这是一个尽人皆知的神话，里尔克创造了一个非常丰富的诗的意象：把奥尔弗斯美妙的歌声比做一棵大树。他那至善至美的音乐创造了一个纯净的空间，就像一棵向上伸展的大树，超脱了尘世的一切喧嚣。

在冯至笔下，萧萧的玉树也像音乐不断生长，筑起一座严肃的庙堂，让“我”聆听着进入，像一个圣者，升华了全城市的喧哗。多么相似

的画面！而当诗歌转入第三段，又回到了冯至在第二首十四行诗里所讴歌的生命的“脱壳与生长”的辩证意象，那棵参天大树不断蜕变不断生长，不由我们不联想到战争中的伟大的民族，于是“我把你看成我的引导”也就容易理解了。这里又出现了诗人的双重身份：在里尔克那里，奥尔弗斯是诗人的象征，诗人就应该像奥尔弗斯的歌声那样，是“纯净的超脱”，创造出一个纯净的空间；而当萧萧的有加利树成为诗人冯至的精神引导时，他却看到了它的另外一种力量：像圣者一样将城市的喧哗升华到纯净的诗。这里我们不难体会到冯至意识深处的启蒙观念：战争使民族升华了它的原来素质。在下半阙的最后一段里，我们又看到了诗人面对玉树的另一种身份：祝你永生，我愿一步步/化身为你根下的泥土。这不仅是诗人匍匐于大树之下的谦卑状态，他还愿意化身于树根下的泥土，以血肉生命来维护树的生长。这个意象是从哪里来的？我们再来读里尔克《致奥尔弗斯的十四行诗》第一部第十四首：

我们同花朵、葡萄叶、果实交往。

它们说出的不仅是岁月的语言。

从黑暗中升起一种彩色的显现

其中也许还有那肥化土壤的死者之妒意在炫目。

它们所占成分我们又知多少？

很久以来这就是它们的正道，

将其无代价的精髓印进了沃土。……〔30〕

诗人写的是花朵、葡萄叶和果实，那长眠在根部的死者，他们用身体肥化了土壤，把自己的精髓无代价地渗透沃土，面对花朵和果实的彩色的显现，他们有一丝妒忌，但正是他们慷慨地奉献了一切，那树的花叶果实才会茁壮地生长。而当冯至把临风玉树与民族意象联系起来的时候，这种匍匐的态度就变得十分自然了。里尔克的这种超越尘世的生与死转变的哲学观念被一种抗战背景下的献身精神所激活，这首诗读起来不仅优美，而且有一种庄严感在里面。

四

我常常想到人的一生，

便不由得要向你祈祷。

你一丛白茸茸的小草

不曾辜负了一个名称；

但你躲避着一切名称，

过一个渺小的生活，

不辜负高贵和洁白，

默默地成就你的死生。
一切的形容、一切喧嚣
到你身边，有的就凋落，
有的化成了你的静默：
这是你伟大的骄傲
却在你的否定里完成。
我向你祈祷，为了人生。

诗人显然不是单单地赞颂一种名叫鼠曲草（也叫贵白草）的小草，而是赞美着某种人生态度。对这首诗，诗人已经给我们做了详细的解读："……我爱它那从叶子演变成的，有白色茸毛的花朵，谦虚地掺杂在乱草的中间。但是在这谦虚里没有卑躬，只有纯洁，没有矜持，只有坚强。有谁要认识这小草的意义吗？我愿意指给他看：在夕阳里一座山丘的顶上，坐着一个村女，她聚精会神地在那里缝什么，一任她的羊在远远近近的山坡上吃草，四面是山，四面是树，她从不抬起头来张望一下，陪伴着她的是一丛一丛的鼠曲从杂草中露出头来。这时我正从城里来，我看见这幅画像，觉得我随身带来的纷扰都变成深秋的黄叶，自然而然地凋落了。这使我知道，一个小生命是怎样鄙弃了一切浮夸，孑然一身担当着一个大宇宙……"〔31〕冯至涉及了抗战中普通生命的主题。如果说临风玉树有一种宏大庄严的象征，那么，鼠曲草的谦卑、渺小、无名、默默荣枯的生活状态，和它的白色绒毛所显现的高贵洁白的色彩形成一组充满诗意的喻象，清楚不过地指向了抗战时代的所牺牲的普通的生命。冯至为了说明他心中的偶像，特意在散文里写出了一个牧羊女的画面，由弱小生命的纯朴来与生活中腐败浮夸的现象相比较，赞美了普通的生命能够担当大宇宙的力量。普通的生命是谦虚的，所以他们所象征的伟大是在他们的自我否定里完成的。

冯至的十四行诗不会如此简单地传达出诗歌的多重意象，诗人仍然关心的是人生的哲学和人生的态度。诗人深深知道人是艰难而孤单的，"谁若是要真实地生活，就必须脱离开现成的习俗，自己独立成为一个生存者，担当生活上种种的问题，和我们的始祖所担当过的一样，不能容有一些儿代替。"〔32〕所以，只有如鼠曲草般默默成就死生，才能避开虚伪的赞美与浮夸，才能"孑然一身担当着一个大宇宙"。这"孑然一身"四个字用得极好，把生命之承担的孤独和寂寞都显示了出来。一丛一丛的鼠曲草也好，田野里的牧羊女也好，都没有以群体形象出现，而是以生命的孤立形象出现的，这也是诗人从里尔克那里感受到的一种生活态度。1931年4月10日，冯至在给友人的信中也这样写道："自从读了Rilke的书，使我对于植物谦逊、对于人类骄傲了。……同时

Rilke使我'看'植物不亢不卑，忍受风雪，享受日光，春天开它的花，秋天结它的果，本固枯荣，既无所夸张，也无所愧恧……那真是我们的好榜样。"〔33〕

里尔克的十四行诗里，花朵、草木、果实、树、飞鸟等都是他歌唱的主要对象，为实现伟大的更新，人应当和花果共处，一同进人那宁静的深处。里尔克的眼睛里，这样的人的代表就是牧羊人，"他不动声色，像一个盲人一般站在羊群里，像它们非常熟悉的一个物件，他的衣着像土地一般沉重，像岩石一般饱经风霜。他没有自己的特殊生命，他的生命就是那片平原的生命，就是那片天空的生命，就是他周围那些动物的生命。他没有回忆，因为他的印象就是雨和风和中午和日落……"〔34〕牧羊人沉潜在万物伟大的静息中，承受着大地、天空、阳光、雨露、旷远，这才是冯至所说的"孑然一身担当着一个大宇宙"的象征。

注释

〔26〕闻一多先生在《谈商籁体》里说："最严格的商籁体，应以前八行为一段，后六行为一段；八行中又以每四行为一小段，六行中或以每三行为一小段，或以前四行为一小段，末二行为一小段。总计全篇的四小段……第一段起，第二承，第三转，第四合。讲到这里，你自然明白为什么第八行尾上的标点应是'。'或与它相类的标点。'承'是连着'起'来的，但'转'却不能连着'承'走，否则转不过来了。大概'起''承'容易办，'转''合'最难，一篇精神往往得靠一转一合。总之，一首理想的商籁体，应该是个三百六十度的圆形；最忌的是一条直线。"（《闻一多全集》第3卷，生活·读书·新知三联书店1982年，第447页）闻一多所理解的商籁体的艺术并非是惟一的艺术原则，里尔克的十四行诗就是一种变体，它的跨行的表述给了冯至十四行诗重要影响。

〔27〕唐湜《沉思者冯至》，收《冯至与他的世界》，第35页。

〔28〕冯至在《山水》中的《一个消逝了的山村》里，用诗一样的散文再次为有加利树留下了一些感谢的纪念："这中间，高高耸立起来那植物界里最高的树木，有加利树。有时在月夜里，月光把被微风摇摆的叶子镀成银色，我们望着它每瞬间都在生长，仿佛把我们的身体，我们的周围，甚至全山都带着生长起来。望久了，自己的灵魂有些担当不起，感到悚然，好像对着一个崇高的严峻的圣者，你不随着他走，就得和他离开，中间不容有妥协。"（冯至《昨日之歌》，第205—206页）

〔29〕里尔克《里尔克诗选》，绿原译，人民文学出版社1996年，第490—491页。为了我的表达，译文略作改动。也为了行文一致，翻译中的俄耳甫斯一律改为奥尔弗斯。

〔30〕《里尔克诗选》，第510页。
〔31〕冯至《一个消逝了的山村》，《昨日之歌》，第205页。
〔32〕里尔克《给一个青年诗人的十封信》，冯至《译者序》，第3页。
〔33〕1931年4月10日冯至致杨晦的信，收《冯至全集》第12卷，第121页。
〔34〕里尔克《上帝的故事：里尔克散文随笔集》，叶廷芳、李永平编，梁宗岱、张藜等译，中国广播电视出版社2000年，第86页。

（二）第二乐章：诗神降临世俗——速写与警示（第5—7首）

这一乐章包含了三个速写式的小品，表现的是诗人在现实世界中的所闻所思。我们在第一乐章看到的是诗人内心对生命的感受与外界对抗战的感受交织得天衣无缝，而在这里，诗人回到了五四时代知识分子的启蒙立场，对于眼前的人间世象提出种种警示。诗人清醒地看到了战时的生活残酷，也意识到民间在苦难中应如何突破自身局限的问题。这也可以说是诗人的尘世之旅。有意思的是，诗人的尘世之旅起步于从欧洲回国，也可以说，这三首十四行诗反映了诗人从1935年秋回国定居以后对现实的全部认识，不仅仅是抗战以后的现实。

五

我永远不会忘记
西方的那座水城，
它是个人世的象征，
千百个寂寞的集体。
一个寂寞是一座岛，
一座座都结成朋友。
当你向我拉一拉手，
便象一座水上的桥；
当你向我笑一笑，
便象是对面岛上
忽然开了一扇楼窗。
等到了夜深静悄，
只看见窗儿关闭，
桥上也敛了人迹。

诗人选择了威尼斯作为他的尘世之旅的起点，因为这个城市是他的欧洲游学生活的最后一站，也是他回归祖国的起程地。当然还有其他更加个人化的原因。据冯至的夫人姚可崑回忆，她和冯至曾有两次到过威尼斯，第一次是1932年10月，她乘意大利邮船去欧洲，冯至去威尼斯接她；第二次是冯至学业结束，1935年7月到巴黎和她举行婚礼，然后乘车到意大利旅游，又一次在威尼斯住了两天，然后就坐上从意大利到上海的邮船回国。[35]我始终觉得冯至的十四行诗里夹杂了很深的私人感情的记忆，而威尼斯是诗人的私人感情上有纪念意义的城市，否则我

们就无法解释为什么在写抗战环境的第六、七首十四行前面要插入这首诗来写一个欧洲的城市？现在明白了，就像第一乐章是从爱情的狂喜来形容诗人进入精神复苏一样，第二乐章是把诗人的结婚旅游的纪念地作为尘世之旅的起点。这样我们也能解释，诗里用第二人称来写“当你向我拉一拉手”“当你向我笑一笑”时，充满了轻松、快乐的情感经验，而以此来形容人与人的孤立与沟通的生存状态，也就显得自然而然。

当然，人的孤立的生存状态以及沟通的渴望与障碍，也是诗人对国人民族性批判的起点，是他回国以后（也包括在五四新文学运动以来）对于民族妨碍自身进步的阻力的一种认识，这种认识当然是沿袭了五四以来启蒙主义的观念。所以他要用三首诗的篇幅从不同角度来阐述这个问题。即使在诗人情绪最快乐的第五首诗里，我们读到第四段时，还是觉得诗人情绪上出现了转折的阴影：他担心一旦黑夜来临时，人又会恢复那种孤立的生存状态。这种担心几乎与第七首诗是重复的：

七

和暖的阳光内
我们来到郊外，
像不同的河水
融成一片大海。
有同样的警醒
在我们的心头，
是同样的运命
在我们的肩头。
共同有一个神
他为我们担心：
等到危险过去，
那些分歧的街衢
又把我们吸回，
海水分成河水。

这首诗写的是人们躲避空袭警报的场景，在性命攸关的抗战时期，敌机、炮火无时不在威胁着每个人的安危，每个人都在经历着同样的苦难，相同的环境似乎可以消除人与人之间的距离，把寂寞的个体互相联合起来，可是一等到危险过去，人与人之间的距离又会出现，每个人又成为了单独的个体。

要注意的是诗人在诗中并不渲染现实生活中跑警报的狼狈与敌人空袭轰炸的残酷，第七首第一句竟用“和暖的阳光”来形容冬天人们跑警报

时的气氛，为的是烘托出人们像“河水融成一片大海”的力量与欢乐。在第三段的第一句出现了“共同有一个神”的概念，这当然是诗人慧眼独具之处——因为我们有“共同的神”保护，所以我们不需要害怕空袭，只要我们团结我们照样可以欢乐，但是一旦人们进入了孤立的、自私的状况，那就连神也保护不了，所以神在为人类担忧。而我们也有理由认为：那个共同的神的担忧，也正是诗人对于抗战中的中国民众的担忧。〔36〕

我这样解读《十四行集》是为了行文的方便，因为我故意跳过了第六首，使读者从第五首与第七首之间看到一点联系，但在这两个不同场景的联系中，必须插入第六首这样一个悲惨的场景才有普遍的意义，那就是在战争中失去了一切的村童农妇的凄惨境遇：

六

我时常看见在原野里
一个村童，或一个农妇
向着无语的晴空啼哭，
是为了一个惩罚，可是
为了一个玩具的毁弃？
是为了丈夫的死亡，
可是为了儿子的病创？
啼哭得那样没有停息，
像整个的生命都嵌在
一个框子里，在框子外没有人生，也没有世界。
我觉得他们好像从古来
就一任眼泪不住地流
为了一个绝望的宇宙。

仿佛是一幅米勒或者凡高的农村画被配上了战争的背景，这不就是战争浩劫的一个缩影吗？这是诗人从欧洲回到祖国后所见到的一个悲惨的场景，但诗人提醒说，这一幅悲惨画面是被嵌在一个“框子”里的，对于悲恸者来说，她已经被一己的悲痛遭遇深深地嵌埋在一个框子里，而框子外的人间世的更大悲痛，她已经无法感受到。于是她好像是把人类自古以来的悲痛全部承担了下来，用旷古未有的痛哭来面对着感到绝望的宇宙。显然诗人感到忧虑的不是遭受了战争祸害的农妇村童，而是他们所处的隔绝的生存状态以及所带来的巨大的悲哀。哀其不幸怒其不争的启蒙立场被深刻地体现出来。这样当诗人把忧郁的眼光从受难的农妇村童扩大到整个民众，就有了第七首里“共同的神”对跑警报的人们所发

出的深深的忧虑。

注释

〔35〕姚可崑在《我与冯至》中回忆说：“我们最后到了威尼斯，回想三年前冯至在这里迎接了我，如今从这里一同回去，意大利任何一个地方，都不如威尼斯使我们觉得格外亲切。在威尼斯只住了两天，当我们登上从意大利去上海的邮船时，对它那里水上代步的小艇，互通往来的小桥，以及马可广场上的鸽群是依依难舍，好像它们都在问：‘何时君再来？’”（姚可崑《我与冯至》，广西教育出版社1994年，第45—46页。）

〔36〕第七首诗的第三段冯至后来做了修改，改成：“要爱惜这个警醒，/要爱惜这个运命，/不要到危险过去”显然，原来诗中那个“共同的神”也就是诗人自己。

（三）第三乐章：诗人的精神之旅——启蒙到自救（第8—14首）

八

是一个旧日的梦想，
眼前的人世太纷杂，
想依附着鹏鸟飞翔
去和宁静的星辰谈话。
千年的梦像个老人
期待着最好的儿孙——
如今有人飞向星辰，
却忘不了人世的纷纭。
他们常常为了学习
怎样运行，怎样陨落，
好把星秩序排在人间，
便光一般投身空际。
如今那旧梦却化作
远水荒山的陨石一片。

第八首是诗人最早创作的十四行诗，是他感到最为生涩的一首。但是诗人把这首诗插在第七首跑警报的后面，内容上有自然的联系，意境上出现了自然的转折。在第七首里诗人没有直接写到敌人的飞机和轰炸，可是在第八首里却出现了盘旋在上空的飞机，但当然是指中国军队的飞机，才引起了诗人的联想——化身为大鹏自由翱翔的向往，诗人把这种向往称作为“一个旧日的梦想”，把它一直可以追溯到古代的哲人庄子。〔37〕

第一段是诗人对古代旧梦的追叙，庄子的鲲鹏梦虽然伟大，但依然是对世界的消极的态度：因为“眼前的人世太纷杂”，所以想逃避而“去和宁静的星辰谈话”。但由鲲化鹏，是庄子以来中国人的千年梦想，无数的人都渴望着能够在宇宙里自由自在地飞翔。第二段诗人就转向了现实，抗战的力量（中国的空军）无愧于古老民族的优秀子孙，他们驾驶着银色的“大鹏”英勇地保卫自己的祖国。与古代的庄子不同，他们虽然实现了飞翔在天空的理想，但他们却从未忘却过民族的苦难和人间的纠纷，所以他们是为了“好把星秩序排在人间”。古代的旧梦已经向民族复苏的新梦转换，旧梦就只剩下一片毫无生命的陨石躺在远山荒水间。我

觉得诗人当初在《文艺月刊》发表组诗《十四行诗》是把这首诗列为第一首也是有理由的，不仅仅是创作时间最早，其内容也是比较直接歌颂抗战的正面力量。但这一点以后被冯至所竭力淡化，也被评论家和研究者所竭力淡化。

但是，诗人冯至在即兴创作中仍然赋予诗歌更为抽象复杂的意义，以致现实意义反而变得晦涩。像里尔克一样（里尔克是听觉上感受到某种声音而想到了天使的序列），诗人冯至是从视觉上的原因，联想到古代的鲲鹏梦，由此萌发出强烈的诗意的冲动。但这首通篇情绪都很高涨的十四行诗里，第四段关于陨石的意象还是令人费解的。诗歌是从庄子的大鹏梦逍遥游开始歌咏的，最后却把这个人类千年的伟大理想弃之如敝屣，虽然也符合诗人在十四行诗里一贯的蜕变生长的思想，但读起来确实有生涩之感。另一种可能的解释就是在颂扬抗战力量的表层诗意下面，还隐藏了诗人的自我感叹，就是说，这里的陨石是诗人的自艾自叹。这就使我们联想到中国最伟大的神话——那块无才补天的石头的故事。这样来理解，那远山荒水也就是诗人所生活于其间的那片山山水水了。诗的意义也有了深化：当现实中的人们实现了大鹏梦飞翔上天抗战时，真正坚守着古老的浪漫主义旧梦的诗人反而如一片陨石被搁置在这山间。

而诗人曾经是有着伟大抱负的，他选择意大利为归国的出发点，蕴含了所寄托的文艺复兴的伟大理想，威尼斯水城的联想也表明了他的启蒙知识分子的立场。因此，第二段所描写的伟大的庄子梦的“最好的儿孙”也未尝不是诗人的一种理想。诗中两次把天上的星辰与地上的纷杂作对照，为的是强调对尘世间的厌倦和改造——好把星秩序排在人间。那“星秩序”指的是什么？银河中星星之间既存在着距离，又相互牵引，自由和牵引维持着它们之间和谐运转的规律。康德曾经说过一句非常有名的话：“有两样东西，我们愈经常愈持久地加以思索，它们就愈使心灵充满始终新鲜不断增长的景仰和敬畏：在我之上的星空和居我心中的道德法则。”〔38〕星空的秩序和道德的法则在这里是可以互相映衬的。所以诗人想“把星秩序排在人间”，要追求的是人类社会最为和谐的道德理想。〔39〕在本乐章里，诗人讴歌的一系列文化巨匠正是我们人世夜空中闪耀出灿烂光辉的群星。所以，我们也可以把这首诗看做是第二乐章向第三乐章的过渡。

当诗人开始回顾自己的精神历程，要去参拜他所崇拜的精神的灿烂巨星之前，他又安排了一个小小的插曲——给一个在前线作战的友人献了一首诗：

九

你长年在生死的中间生长，
一旦你回到这堕落的城中，
听着这市上的愚蠢的歌唱，
你会像是一个古代的英雄
在千百年后他忽然回来
从些变质的堕落的子孙
寻不出一些盛年的姿态，
他会出乎意料，感到眩昏。
你在战场上，像不朽的英雄
在另一个世界永向苍穹，
归终成为一只断线的纸鸢：
但是这个命运你不要埋怨，
你超越了他们，他们已不能
维系住你的向上，你的旷远。

评论家唐湜称这位虚构的英雄类似于古希腊的优利赛斯（Ulysses）〔40〕，身经百战回到世俗的城市，却听着愚蠢的、平庸的唱歌声，一派歌舞生平的景象。当时正值抗战中期，冯至一定对中国所发生的一边是庄严的工作，一边是荒淫和无耻的现实深有感触，我以为诗人描写的并不是一位活生生的人，而是在战场上英勇牺牲了的亡灵。所以他才会在“生死的中间”出入，才像一个古代的英雄在千百年后突然转回家乡来，他的生命与中国历史上的无数英雄的亡灵已经融会为一体，所以他才能“在另一个世界永向苍穹”。

诗人祭奠英雄的亡灵，抨击现实中的腐败和平庸。英雄的亡灵对现实深深地失望，终究也像一只断线的纸鹞，将远离他的不肖子孙而去。这种决绝的态度使他义无反顾地离开这片为之战斗和献身的土地，诗人感慨地说，你终于远离了这些变质的、堕落的子孙的牵制，他们已经维系不住你的向上的意志所追求的一个人所应有的旷远性。这是诗人在十四行诗里第一次涉及人的旷远性的命题，以后他还会一再探讨这个问题。

随着战士亡灵的扶摇直上，我们开始跟随诗人一起与中外文化领域的伟大灵魂进行对话。他们是蔡元培、鲁迅、杜甫、歌德和凡高。选择这五位伟大文化亡灵作为讴歌的精神偶像，决不是冯至随意的安排，五个名字代表了诗人的精神历程上五个驿站，分别可以用五个词来命名：启蒙、战斗、困顿、转变、拯救，这是通过五个伟大人格的证明来完成的。

十

你的姓名，常常排列在
许多的名姓里边，并没有
什么两样，但是你却永久
暗自保持住自己的光彩；
我们只在黎明和黄昏
认识了你是长庚，是启明，
到夜半你和一般的星星
也没有区分：多少青年人
赖你宁静的启示才得到
正当的死生。如今你死了，
我们深深感到，你已不能
参加人类的将来的工作——
如果这个世界能够复活，
歪扭的事能够重新调整。

这首诗的题材也许最初是出于巧合，那一年的3月5日正逢蔡元培先生逝世周年，使曾经是北大学生的冯至对校长充满了复杂的感情。诗人在《十四行集》由文化生活出版社出版（1949年1月）的时候，对这首诗作过如下附注："写于1941年3月5日，这天是蔡元培逝世一周年纪念日。末四行用里尔克（Rilke）在欧战期内于1917年11月19日与某夫人论罗丹（Rodin）及凡尔哈仑（Verhaeren）逝世信中语意。信里这样说：'如果这可怕的烟雾（战争）消散了，他们再也不在人间，并且不能帮助那些将要整顿和扶植这个世界的人们。'"里尔克的影响在《十四行集》里真是随处可见。但在这首诗里，我却读出了诗人内心对伟大死者的某种犹豫。

蔡元培是当时中国精英知识分子的领袖，也是庙堂与启蒙知识分子之间的重要联系，蔡元培的去世是当时中国知识界的一件重要事件，他的名字肯定被排列在一系列民国先烈、伟人的行列之中。而诗人对于庙堂意义的蔡元培显然是不感兴趣的，他强调的是蔡校长在北大开拓新文学之路的启蒙之功勋，所以这首诗的第一段写得很委婉，只是颂扬了蔡先生在那一许多姓名行列里暗自保持住自己的光彩。什么光彩？当然是作为新文学运动开山者的启蒙知识分子的光彩，在这个意义上他才是天上星座里的长庚和启明，启示年轻人认识了正确的人生意义——正当的死生，如今蔡先生也死了，诗人引里尔克悼念罗丹和凡尔哈仑的语言是非常确切的。〔41〕

十一

在许多年前的一个黄昏
你为几个青年感到“一觉”；
你不知经验过多少幻灭，
但是那“一觉”却永不消沉。
我永久怀着感谢的深情
望着你，为了我们的时代：
它被些愚蠢的人们毁坏，
可是它的维护人却一生
被摒弃在这个世界以外——
你有几回望出一线光明，
转过头来又有乌云遮盖。
你走完了你艰险的行程，
艰苦中只有路旁的小草
曾经引出你希望的微笑。

这首诗的主题是纪念鲁迅，与蔡元培那样高高的启明星不同，鲁迅直接给冯至上过课授过业，师生之谊虽然不深，但在感情上是亲密的。不仅如此，使诗人难忘的是他们在学校里结社编刊物，得到过鲁迅热情的鼓励，在不朽的散文诗集《野草》的最后一篇《一觉》里，鲁迅直接抒写了对冯至这一批青年学生的殷切期望。严格地说，冯至并非鲁迅系统里的人，相反，在1930年代前后他倒是与周作人、废名等结为圈子。但鲁迅并不因此而看低了冯至的创作，在1935年所编撰的《〈中国新文学大系〉小说二集》里，鲁迅对废名的创作多有贬词，而对冯至却是高度赞扬。当时冯至身在德国未必知道，他回国后不到一年鲁迅去世，我想他对鲁迅的感激似乎一直没有机会很好地倾吐出来，所以这首诗是从表示感激开始的，第一段讲的是诗人的私人感情和交往，由第二段才开始进入对伟大死者的歌颂。

鲁迅终其一生都在实践一个启蒙知识分子的战斗使命，由于他注重实践性和批判性，他的启蒙立场很快就使他成为他所生活的环境的敌人，他一生都处在逼仄的压迫之中，几乎是四处受敌，动辄得咎，所以诗人感叹说，我们的时代“被些愚蠢的人们毁坏，/可是它的维护人却一生//被摒弃在这个世界以外——”在冯至的笔下，鲁迅是个被驱逐的反抗知识分子的典型，也是在绝望中战斗的精神境界的写照。为了使鲁迅的凄凉的人生增添些许温暖，诗人在最后两行里描写了小草的致意，这也许是诗人当年的写照，与前面的“一觉”形成呼应。我们当然不会忘记当

年鲁迅写《野草》里的《一觉》时，正是他在北京与黑暗势力斗争最为酷烈、最终不得不被逼出北京南下厦门的背景。

由高高的启蒙到战斗的逼仄，知识分子的精神历程将进一步接受炼狱的考验，于是下一首诗的主题是——困顿。

十二

你在荒村里忍受饥肠，
你常常想到死填沟壑，
你却不断地唱着哀歌
为了人间壮美的沦亡：
战场上有健儿的死伤，
天边有明星的陨落，
万匹马随着浮云消没……
你一生是他们的祭享。
你的贫穷在闪铄发光
像一件圣者的烂衣裳，
就是一丝一缕在人间
也有无穷的神的力量。
一切冠盖在它的光前
只照出来可怜的形象。

这首诗歌颂的是唐代大诗人杜甫，这是冯至在抗战以后感情上越来越接近的两大诗人之一（另一个就是下面一首诗中所颂的歌德）〔42〕，冯至早期喜欢晚唐诗风，抗战中他随着同济大学师生一路流亡到内地，流亡路上读杜诗，真是越读越有味，杜诗中许多吟咏的事物和现象都在流亡路上历历在目，可作对照。〔43〕从此他爱上了杜甫的诗歌，他称杜甫的诗歌“始终贯彻着他的爱人民、爱祖国的精神”。〔44〕《十四行集》以后，冯至在诗歌创作上乏善可陈，却成为一位优秀的杜甫研究专家，1950年代初出版过一本《杜甫传》。

诗的第一段写的是忍受饥肠的杜甫时时想到的却是丧乱中的人民，呕心沥血地为他们唱着悲壮的哀歌。这首诗的艺术特点之一是诗人在讴歌杜甫时处处点化杜诗，诗中有诗。如第一句写的荒村使人想起杜甫流落同谷县随人拾橡果、挖黄精来充饥的故事〔45〕，第二句又点化了杜甫借酒浇愁时依然想到死填沟壑〔46〕，更不必说他本人在战乱辗转中全家忍饥挨饿、子亡女啼的惨状了。但是，在那种难以想象的艰辛生活中，杜甫却“以饥寒之身永怀济世之志，处穷困之境而无厌世思

想”[47]，在流亡和漂泊中创作了大量痛惜祖国江山破碎、同情人民在战争中遭受苦难的优秀诗篇，他的诗都是为了人间壮美的沦亡而唱的哀歌。

第二段是紧接着前一句对杜甫的“哀歌”内容而展开。杜甫进入创作高潮的时代正是“战伐乾坤破，疮痍府库贫”（《送陵州路使君赴任》）的战争时代，在他的诗歌中，描写战争的内容占有很大的比例。前三句中冯至强调了杜甫关于战争的诗歌，第一句是指战场上士兵的死亡[48]，第二句哀悼将领的牺牲[49]，第三句以歌颂西域来的天马来抒发自己的情思[50]。值得注意的是，杜甫诗歌里有大量的揭露皇帝黩武、边将骄横的内容，以及同情贫苦人民在战争中承担的牺牲，著名的“三吏三别”就是描写官吏向人民搜刮物资，乱征兵役等见闻，而这些内容在冯至的诗中并没有渲染，诗人主要着笔于官兵在战场上英勇无畏、同仇敌忾的战斗精神，这也是与抗战的大背景分不开的。

杜甫创作诗歌的那十几年岁月大部分是在流亡与漂泊中度过的，他写他的时代和自己的生活都是蘸满血泪，沉郁悲哀，但读后并不让人觉得消沉，反而是高扬了积极向上的人生意气。照冯至看来，这主要是因为杜甫“爱人民、爱祖国”的积极的人生精神所致。这首十四行诗的最后六行主要是赞美杜甫：“你的贫穷在闪铄发光/像一件圣者的烂衣裳，/就是一丝一缕在人间//也有无穷的神的力量。”[51]诗人用“神的力量”来形容杜甫的困顿，是非常传神、非常有力地凸现出杜甫在困顿中积极生存的意义。杜甫确实从未被困顿所压倒，直到他在逝世前仍写出了一首三十六韵的长诗《风疾舟中伏枕书怀三十六韵奉呈湖南亲友》，诗中云“战血流依旧，军声动至今”，仍以国家的灾难为念，仿佛真是有无穷的神的力量在背后支撑着他的精神世界。杜甫早在他创作的《自京赴奉先县咏怀五百字》中就说“穷年忧黎元，叹息肠内热”，他把自己比做葵藿，“葵藿倾太阳，物性固莫夺”，让人想到凡高画中的火一样燃烧的向日葵！正是这样一种“倾太阳”的高昂精神与人生哲学，使得杜甫的贫穷生活能够闪烁发光，使得他的前面的那些达官贵人都变得非常可怜。“一切冠盖在它的光前/只照出来可怜的形象”——只有到最后一句，冯至才显露出一丝现实的讽刺来。

十三

你生长在平凡的市民的家庭，
你为过许多平凡的女子流泪，
在一代雄主的面前你也敬畏；
你八十年的岁月是那样平静，
好像宇宙在那儿寂寞地运行，

但是不曾有一分一秒的停息，
随时随处都演化出新的生机，
不管风风雨雨，或是日朗天晴。
从沉重的病中换来新的健康，
从绝望的爱里换来新的营养，
你知道飞蛾为什么投向火焰，
蛇为什么脱去旧皮才能生长；
万物都在享用你的那句名言，
它道破一切生的意义：“死和变。”

第13首诗是专门纪念歌德（Johann Wolfgang von Goethe,1749—1832）的，系统地歌颂了歌德的蜕变论的思想。但奇怪的是，诗人不仅写了歌德的伟大也写了他的凡俗，这首歌颂歌德的诗是从歌德的平凡的一面写起。歌德出生在一个市民的家庭。早年在莱比锡和斯特拉斯堡学习，感情充沛，倜傥不羁，是狂飙突进运动的代表人物之一。他的代表作品《少年维特的烦恼》就是以自己的亲身经历写成的。不仅年轻的时候风流多情，直到老年歌德都是情感丰富，追求爱与美。他一生有过许多次的恋爱，非常有名的一次是在1822年，歌德在74岁高龄的时候爱上了一个19岁的少女乌尔利克。歌德的恋爱丰富而热烈，所以诗的第二行中说“你为过许多平凡的女子流泪”。

1775年，歌德应魏玛公爵卡尔·奥古斯特的邀请，前往魏玛。第二年取得魏玛的公民权之后，被聘为国务参议。但他毕竟不是贵族出身，只好时时迁就贵族。在公国里除了履行自己的事务之外，他还要陪伴年轻的公爵打猎、游泳、滑冰、旅游等等，宫廷内每逢节日庆祝，歌德还都要写一些作品上演，甚至到了1812年，他已经成为一个著名作家，但对宫廷、公爵们的态度仍然是奴仆似的谦恭。这就是诗的第三行所说的“在一代雄主的面前你也敬畏”。〔52〕

恩格斯就曾非常精辟地分析过歌德身上的两面性：“在他心中经常进行着天才诗人和法兰克福市议员的谨慎的儿子、可敬的魏玛的枢密顾问之间的斗争；前者厌恶周围环境的鄙俗气，而后者却不得不对这种鄙俗气妥协，迁就。因此，歌德有时非常伟大，有时极为渺小；有时是叛逆的、爱嘲笑的、鄙视世界的天才，有时则是谨小慎微、事事知足、胸襟狭隘的庸人。”〔53〕第一段前三行是写歌德的生平和他的凡俗，从第四行起一直到整个第二段，转入了对他的伟大的思想的评价。冯至先设置了一个疑问：歌德一生经历了许多重大的政治事件，一生经历了那么多的恋爱风波，可是为什么他生活了83年的岁月却相当平静：“你八十年的岁月是那样平静，/好像宇宙在那儿寂寞地运行”。歌德的传记始终

平淡无奇，重要的惊涛骇浪都在他的内心深处，但这不能说明歌德对生命现象仅仅抱着冷淡的态度，否则他就不可能写出《浮士德》那样的伟大作品。从哲学上说，歌德一直被一种哲学观念控制着，那就是他的著名的“断念”思想。所谓“断念”，就是割舍和克己，当哲人的思想与欲望异常丰富，而现实的环境又是那样贫乏时，人只能去适应环境，于是就得自我限制，就得断念（割舍）。浮士德在《书斋》一幕中说得最为痛切：“你应该割舍，应该割舍！/这是永久的歌声/在人人的耳边作响。/它在我们整整一生/时时都向我们嘶唱。”〔54〕歌德这一思想是从斯宾诺莎的哲学里接受过来的，《诗与真》的第16章谈到斯宾诺莎（Spinoza,1632—1677）时，歌德这样写到：“我们的肉体的生活，社交的生活，风俗，习惯，世故人情，哲学，宗教，以至许多偶然发生的事，一切都号召我们要克己。……这个课题诚然很难，但自然已赋予人类以丰富的力量，活动性和坚韧性来解决它了。我们生而具有的毁灭不了的轻率性（适应性）特别足为此事之助，靠着这种天性，一个人可以在任何一个瞬间舍弃一桩事物，只要他在别时有新的事物可以移情就成了。因此，我们无意识地不断地更新和恢复自己整个的生涯。”〔55〕歌德从斯宾诺莎那里继承来的“断念”思想不是中国的“克己复礼”那样僵硬死板，却是充满着随机性的创新精神：放弃与转移、割舍与恢复、克己与更新，构成了和谐的统一，推动了人的活动不执著于某一死角，而是不断变化，不断开拓，永不停滞，随着移情多变的天性和对生活对知识的好奇心，使生命的丰富性、多元性充分展现出来。所以，歌德的断念决不是消极的。冯至特别指出：在歌德的漫长生命旅途中，他的生命好像是在寂寞中运行，“但是不曾有一分一秒的停息，/随时随处都演化出新的生机”。这也是断念与创新的辩证法。

紧接着的第三段是对歌德另一个重要思想的阐释：转化。“从沉痛的病中换来新的健康，/从绝望的爱里换来新的营养”，指的是1822年歌德对19岁的少女的爱情。冯至为此专门写过一篇《歌德的晚年》的文章，讲这最后一次“断念”怎样给歌德换来了新的健康和新的生命。1822年这一年，被歌德的许多传记作家称为歌德的“命运之年”，这一年2月歌德生了一次心囊炎重病，病中他仿佛觉得死亡在一切角落窥伺着他。可是不久，他又从重病中活了过来，他需要休养，于是到了波西米亚的玛利浴场，在那里歌德遇到了乌尔利克。从重病中复活的歌德全身充满着新鲜的生命，74岁的他对一个19岁的少女感到了爱的力量。在8月28日的这一天他生日的时候，歌德还和这个少女跳舞，但没过几天，歌德就从这至高的幸福忽然堕入感情的深渊，随后他就离开了少女。歌德非常痛苦，他把自己的痛苦升华成了一首不朽的哀歌，这就是著名的《玛利浴场哀歌》。可是快到年底的时候，又一场重病把歌德推倒了。病中

的歌德把这首诗当作惟一的安慰。后来他再次恢复过来，“他在痛苦的冰窖里为自己筑了一座梯，以直达他从未攀到的高峰。”〔56〕

最后的四行是对前面内容的一个提升。断念与转化，都融会成歌德的一个重要思想理论：蜕变论。我们只要看一首歌德的《幸运的渴望》就可以理解其中的内容，这首诗是以飞蛾为咏唱主题的，其中有两段是这样写的：

没有远方你感到艰难，
你飞来了，一往情深，
飞蛾，你追求着光明，
最后在火焰里殉身。
只要你还不曾有过
这个经验：死和变！
你只是个忧郁的旅客
在这阴暗的尘寰。〔57〕

以飞蛾扑火为比喻，追求更高一级的生命存在方式，可向往和追求不免要在火焰里献身。歌德把飞蛾的献身并不看做是生命的终结，而是像凤凰涅槃那样从火中得到新生，这就是歌德的“死和变”。这个思想对冯至有深刻的影响，十四行诗歌颂有加利树、鼠曲草那样的生命，可有加利树是无时不在脱去它的躯壳，鼠曲草也是一岁一枯荣，只有不断的变化中才能生长，歌德用了飞蛾扑火的比喻，可是飞蛾被火烧死不能再生，而人的再生就必须像飞蛾扑火那样，因为“从一个阶段发展到另一个阶段并不是轻而易举的，必须要用前一个阶段痛苦的死亡换取后一阶段愉快的新生”。〔58〕进而，整个民族在抗战的烈火中，不也应该经历这个由困顿到转化的过程吗？杜甫的阶段是诗人的人生和抗战的民族同到困顿低谷的阶段，而歌德的阶段则体现了转化阶段——死与变的蜕变过程，再进而就升华到凡高的自我拯救的最高阶段了。

十四

你的热情到处燃起火，
你把一束向日的黄花，
燃着了，浓郁的扁柏
燃着了，还有在烈日下
行走的人们，他们也是
向着高处呼吁的火焰；
但是初春一棵枯寂的
小树，一座监狱的小院，

和阴暗的房里低着头
剥马铃薯的人：他们都
像是永不消融的冰块。
这中间你画了吊桥，
画了轻倩的船：你可要
把些不幸者迎接过来？

捷克汉学家高力克（Nárian Gálik）在论述冯至的十四行诗时把这首歌颂凡高的诗与里尔克在十四行诗里歌颂奥尔弗斯联系起来，他认为，在冯至眼里，凡高是一个新的奥尔弗斯，他不是对着其崇拜者的耳朵而是对着他们的眼光发表演讲，他为现代人创造着，——人们也许会说，他在昔日到处“几乎没有一间茅房”的地方建造了“神庙”。我们可以把冯至的这首诗与里尔克的十四行诗的第一部第一首对照起来阅读可能获得更大的启发。高力克进一步论述了冯至与凡高的关系：“凡高之于冯至正如罗丹之于里尔克。很可能是雅斯贝斯将冯至引向了凡高，前者在1922年就出版了他的《斯特林堡与凡高》。凡高也许一直是雅斯贝斯所谓‘存在的毁灭’的一个典型例证，然而，存在的毁灭却赋予生命以新的形式。”〔59〕

荷兰画家凡高（Vincent van Gogh,1853—1890）生不逢时，在他生前卖出的作品只有一幅油画《红葡萄园》和两幅素描，而支持他的绘画评论，一直到他死的那一年才出现了一篇文章。但是在冯至留学欧洲的时代里，凡高的价值已经为世人所关注，可以断定冯至在德国曾经深深迷醉过凡高的画作〔60〕。这首诗由一组对凡高的画的印象描述所构成，这里有一些明显错误，譬如那首被冯至称为“剥土豆的人”的画，其实内容是“吃土豆”。冯至在抗战期间的重庆很难看到凡高的画，很可能是凭着过去读画的印象来进行创作。他把凡高放在他所纪念的伟大人格的最后一位，完全是出于他内心深处对凡高的感激和崇拜。

如果说冯至写杜甫的那首诗体现了诗中有诗，那么，这首写凡高的诗则体现了诗中有画，这首诗本身也像一幅色彩对比强烈的画，前三段以热情到处燃起火的明亮的画面与永不消融的冰块的阴冷的画面形成强烈对比，前者的标记是鲜明个性的向日葵、太阳意象，而后者的标记则是以矿工、农民、监狱等场景组成的作品。凡高初学画时，创作了许多以矿工、纺织工人、农民为题材的绘画。《吃土豆的人》就是他在1885年的作品。画的是凡高的家乡布拉邦特的姓德格鲁特的一家人。他们一家五口全都下地干活，住的是一间小屋，每天以土豆为食，他们种土豆，挖土豆，吃土豆，这就是他们的生活。这幅画画的是被灯光照亮的灰色的屋内，整个画面被涂成一种沾着灰土的、未剥皮的新鲜土豆的颜

色，肮脏的亚麻桌布和熏黑的墙，女人戴着的脏兮兮的帽子以及挂在粗陋的梁上的吊灯，画家自己说："我想要明白地表现出这些在灯光下吃土豆的人，就是用伸进盘子里的同一双手去锄地的；因此这幅画所叙述的是体力劳动，说明他们是诚实地挣到他们的食物的。我要表达一种与我们这些有着文明教养的人完全不同的谋生方法的印象。"〔61〕他在1885年以前的全部探索，终于结果了，"他终于捕捉到了那正在消逝的事物中存在着的具有永恒意义的东西。在他的笔下，布拉邦特的农民从此获得了不朽的生命。"〔62〕

1886年凡高在巴黎接触印象派之后，他的调色板一改过去幽暗的色调，他开始寻找另外一些颜色来表达他对世界的感受与认识。他对弟弟提奥说："我需要太阳。我需要那种炎热非常、威力无比的太阳。……现在我明白了，没有太阳就无所谓绘画。也许，可以使我趋向成熟的东西就是这个灼热的太阳。"〔63〕在1888年2月，凡高来到法国南部的阿尔，那儿阳光明亮和纯净透明的空气展现了一个他未曾见过的新世界，他终于找到了属于自己的颜色——明亮的、燃烧的黄色，他疯狂地画着，为的只是把内心燃烧的东西表达出来。于是就有了那些令人看之难忘的黄色的向日葵，每一笔每一点都充满着紧张感与紧迫感，仿佛是一道道燃烧着的火焰。看着那些变形的植物，仿佛是画家太强烈的生命力无处发泄而骚动着，给人一种随时都有可能喷射出来的感觉。凡高自己解释说，他从自然中感受到的是生命的运动与节奏，他说："当我画太阳时，我希望使人们感觉到它是以一种惊人的速度旋转着，正在发出威力巨大的光和热的浪。当我画一块麦田时，我希望人们感觉到麦粒内部的原子正朝着它们最后的成熟和绽开而努力。当我画一棵苹果树时，我希望人们能感觉到苹果里面的果汁正把苹果皮撑开，果核中的种子正在为结出自己的果实而努力！"〔64〕

冯至没有描述凡高的画风的变化，很显然，这首诗不再强调转变的主题，甚至也回避了画家一生困顿的主题，——这些他已经在前面的十四行诗中给以了深刻的阐释，凡高作为冯至的精神之旅的最后一个驿站，那些对贫穷的人们的同情与对太阳、向日葵的火一般的热情追逐，被诗人视为人生的最高的境界。太阳象征着拯救的主题，于是在诗的最后三行里，诗人诗意地描述了凡高笔下的吊桥和船，这就是1888年3月创作的《阿尔附近的吊桥》。诗人用吊桥和船引出最后一行："你可要/把些不幸者迎接过来？"拯救与引渡成为诗人歌颂凡高的真正的主题。我们从蔡元培的启蒙（暗夜里的启明星）到凡高的拯救（燃烧的太阳和引渡的船），也可以看到诗人冯至的精神历程的发展。

注释

〔37〕鹏鸟梦出自庄子的代表作《逍遥游》，是《庄子·内篇》的首篇。开篇第一段就是："北冥有鱼，其名为鲲。鲲之大，不知其几千里也。化而为鸟，其名为鹏。鹏之背，不知其几千里也；怒而飞，其翼若垂天之云。是鸟也，海运则将徙于南冥。南冥者，天池也。"

〔38〕康德《实践理性批判·结论》，韩水法译，商务印书馆1999年，第177页。

〔39〕有一种源于毕达哥拉斯学派的天体音乐之说，认为"天上诸星体在遵照一定轨道运动之中，也产生一种和谐的音乐"。（朱光潜《西方美学史》（上卷），人民文学出版社1979年第2版，第33页）因而，把星秩序安排在人间也是要求人间成为一个和谐的世界。

〔40〕唐湜《沉思者冯至》，收《冯至与他的世界》，第37页。

〔41〕冯至曾解释过他的这一引用手法：我这么写，觉得很自然，像宋代的词人常翻新唐人的诗句填在自己的词里那样，完全是由于内心的同感，不是模仿，也不是抄袭。（《在联邦德国国际交流中心"文学艺术奖"颁发仪式上的答词》，收《冯至全集》第5卷，第205页）

〔42〕冯至说过这样的自述："我个人在年轻时曾经喜爱过唐代晚期的诗歌，以及欧洲19世纪浪漫派和20世纪初期里尔克等人的作品。但是从抗日战争开始以后，在战争的岁月里，首先是对杜甫，随后是对歌德，我越来越感到和他们接近，从他们那里吸取许多精神的营养。"（《歌德与杜甫》，收《冯至全集》第8卷，河北教育出版社1999年，第174—175页）

〔43〕冯至《我与中国古典文学》，收《冯至全集》第5卷，第234页。

〔44〕冯至《杜甫》，收《冯至全集》第5卷，第364页。

〔45〕杜甫的《乾元中寓居同谷县作歌七首》中前两首所写："有客有客字子美，白头乱发垂过耳。岁拾橡栗随狙公，天寒日暮山谷里。……""长鑱长鑱白木柄，我生托子以为命。黄精无苗山雪盛，短衣数挽不掩胫。此时与子空归来，男呻女吟四壁静。……"等句。

〔46〕杜甫的《醉时歌》："清夜沉沉动春酌，灯前细雨檐花落。但觉高歌有鬼神，焉知饿死填沟壑。"

〔47〕冯至《杜甫》，收《冯至全集》第8卷，第416页。

〔48〕根据冯至在这首诗里的写作特点，这句话应是点化了杜诗中的某句诗，杜甫写过许多关于战士在战场上英勇献身的作品，如《前后出塞》等，但这句诗的意境比较接近《秦州杂诗》之八："东征健儿尽，羌笛暮吹哀。"

〔49〕根据前后句均出于《秦州杂诗》，这句诗似乎也应从中而来，但未有相似的意思。另有《故武卫将军挽歌》有"前军落大星"句。但所咏

对象不像是战场上牺牲的军官，还待考。

〔50〕杜甫《秦州杂诗》之五：“南使宜天马，由来万匹强。浮云连阵没，秋草遍山长。闻说真龙种，仍残老骕骦（良马名）；哀鸣思战斗，迥立向苍苍！”

〔51〕这句话也让人想起里尔克在《定时祈祷文》第三部分歌颂意大利修士圣方济各的诗歌里的意象：“因为贫穷是一片从内部发出的灿烂光辉……”“你在暴风雨中号哭。你是一架/竖琴，使每个演奏者粉身碎骨。”《里尔克诗选》，第224、226页。

〔52〕这首诗在选入《冯至诗选》时，诗人自己对第二、三行做了一些改动，改为“你为过许多平凡的事物感叹，/你却写出许多不平凡的诗篇”，《冯至全集》也是依据这个版本。于是，在这个改过的版本里，前面分析的那些歌德的生平以及他的凡俗都不见了，取而代之的是对歌德的诗歌艺术，尤其是对歌德晚年的《西东合集》的赞颂。

〔53〕恩格斯《诗歌和散文中的德国社会主义》，收《马克思主义文艺论著选》，四川省社会科学院文学研究所编选，四川人民出版社1983年，第158页。

〔54〕为在这里引用冯至的翻译，所以转引自冯至《冯至全集》第8卷，《歌德的晚年》，第73页。

〔55〕歌德《歌德自传——诗与真》（下），刘思慕译，人民文学出版社1983年，第718页。

〔56〕罗曼·罗兰《歌德与贝多芬》，梁宗岱译，人民音乐出版社1981年，第73页。

〔57〕冯至译，引自冯至《论歌德·浅释歌德诗十三首》，收《冯至全集》第8卷，第148页。

〔58〕冯至《〈论歌德〉的回顾、说明与补充》，收《冯至全集》第8卷，第7页。

〔59〕马利安·高力克《冯至的〈十四行集〉：与德国浪漫主义、里尔克和凡高的文学间关系》，收《冯至与他的世界》，第541—542页。

〔60〕冯至在翻译里尔克的《给一个青年诗人的十封信》的《译者序》（1937）里，专门介绍过他对凡高的画的印象。

〔61〕文森特·梵高《亲爱的提奥》，平野译，南海出版公司，2001年，第368页。

〔62〕欧文·斯通《梵高传：对生活的渴求》，常涛译，北京出版社1983年，第321页。

〔63〕同上，第412页。

〔64〕同上，第465页。

第九讲 探索世界性因素的典范之作：《十四行集》（下）

（一）第四乐章：生命的颂歌——人之旷远与爱情（第**15—20**首）

当诗人回顾和描绘了自己的精神历程，同时也把启蒙——战斗——困顿——转变——拯救分作五个人格主题来建构成中国知识分子在抗战中的带有普遍意义的精神历程以后，《十四行集》的创作进入到更为抽象也更为困难的表述——即人之旷远性以及万物之关联性的命题。当诗人探讨了人类导师的精神人格象征以后，他一定要面对一个不能回避的问题：这些光辉的人格榜样与我们之间究竟存在着一种什么样的关系？人格的榜样转化到民族战争的具体环境之下，表现出来的只是一种个别的生命现象，还是一种旷远的存在？

从历史的角度来看，伟大的人格永远是体现在个别的不可重复的生命现象之中的，但这样的一种孤独的生命现象又不可能是真正孤独的，它是在一种看似寂寞的生命当中体现出广阔而普遍的精神。这就是人的旷远性。还记得吗？诗人在第九首十四行诗里歌颂一位战士的亡灵，说你终于远离了这些变质的、堕落的子孙的牵制，他们已经维系不住你的向上的意志所追求的一个人所应有的旷远性。冯至的这一思想来自里尔克，就在他翻译的里尔克的《给一个青年诗人的十封信》里，里尔克讨论了人的寂寞与旷远性之间的关系。他对那位收信人说："亲爱的先生，所以你要爱你的寂寞，负担那它以悠扬的怨诉给你引来的痛苦。你说，你身边的都同你疏远了，其实这就是你周围扩大的开始。如果你的亲近都离远了，那么你的旷远已经在星空下开展得很广大；你要为你的成长欢喜……"〔1〕我想诗人冯至当时独居深山茅房，读着德国先贤们的书，望着湛蓝的天空，思考着抗战的形势，他此时此刻对于人的寂寞与旷远一定想得很多很多，体会也愈来愈深。从第十五到十七首诗是一个整体，相当困难地表达出这种难以把握的人生哲理。

首先诗人想要表达的是，生命的旷远性与万物的关联性并非是物质世界表象层面上的交流，人的生命对物质世界而言，它不仅是有距离的，而且是孤独的、难以交流的，它对物质世界的控制和占有并没有任何的意义：

十五

看这一队队的驮马
驮来了远方的货物，
水也会冲来一些泥沙
从些不知名的远处，

风从千万里外也会
掠来些他乡的叹息：
我们走过无数的山水，
随时占有，随时又放弃，
仿佛鸟飞翔在空中，
它随时都管领太空，
随时都感到一无所有。
什么是我们的实在？
从远方什么也带不来，
从面前什么也带不走。

这首诗写得比较晦涩，第二段关于人的比喻与第三段关于鸟的比喻也有重复之嫌。我想不透为什么这么一个简单的意象诗人要重复表达？由于过分强化这部分内容，第一段描绘的物质被偶然的命运所决定的无常运动，被严重地淡化了。第二段关于人在旅行中咏叹山水瞬息变化和第三段关于鸟在天空中的虚无感，是作为一首歌谣借助千万里外的风传递过来的，这部分如果成为诗歌的主调，那么第一段就仅仅成为一种艺术上的铺垫，它是为了突出“风从千万里外也会/掠来些他乡的叹息”而服务的。

由于第二、三段的内容的过于强调，第四段也不能不推导出虚无人生的感受。也许诗人自己也感到了不妥，后来的修改中他把最后一段改成：“什么是我们的实在？/我们从远方把什么带来？/从面前又把什么带走？”我觉得这一改很好。虽然主要意思没有变化，但由肯定变为疑问，语气上含蓄一些，至少可以表达：在感悟到虚无的那个时刻，诗人正好也是在追问：我们究竟是什么？人世间和自然界的互相关联究竟应该如何体现？

我为什么会对这首诗的表达感到困惑？因为在之前的十四行诗里，诗人的诗意虽然非常个人化，但其所表达的思想与感情明显是从抗战的大背景里演化出来的。但从这一首开始，背景一下子变得模糊了，或者说是超越了，诗人通过艰难的精神历程终于克服了现实的羁绊，朝着更加纯粹的精神天地高翔而去。因此他关心的不再是寸土必争，不再是表象层面上的交流，而是精神世界的生命的互相联系，他要从经验上来证明，人的旷远性究竟有多大的容量？它究竟能够承载什么？为了寻找这个答案，他必须要对现实的种种因素暂时抛却和否定，就像伟大的亡灵必须远离那些堕落的子孙。

如果这样来理解这首诗，那么它的艺术特点又变得非常纯粹而有特色，就像是一首简单的民间歌谣，或者像一首古诗十九首那样的咏叹：

第一段为起兴，从遥远的驮马队和夹着泥沙的水流开始唱起，第二、三段主要表达人生与存在环境之间的某种距离与虚无的关系，第四段是诗人对人生无常的感叹。诗人之所以要对表象的交流和现实的占有采取决绝的虚无态度，因为只有这样才能让读者与他一起直接去面对人的存在的旷远，以及去思考怎样达到这种人的本真的存在，揭示出诗歌中蕴涵着的更深一层的经验。正是这些经验才经久不衰，即使在今天也还在吸引着我们去认真思考。

十六

我们站立在高高的山巅
化身为一望无边的远景，
化成面前的广漠的平原，
化成平原上交错的蹊径。
哪条路，哪道水，没有关连，
哪阵风，哪片云，没有呼应：
我们走过的城市、山川，
都化成了我们的生命。
我们的生长，我们的忧愁
是某某山坡的一棵松树，
是某某城上的一片浓雾；
我们随着风吹，随着水流，
化成平原上交错的蹊径，
化成蹊径上行人的生命。

第十六、十七两首诗歌都是从第十五首引申开去，正面表达诗人对于人的生命的旷远性与万物之关联性的看法。第十六首的关键词是“化身”，也就是诗人在歌颂歌德时所描述过的“蜕变”论。在诗人看来，人对大自然以及自己的生存环境是不能够用占有和管领的方式（一有占有和管领的念头即虚无），还应该有更高级一层的生命的转化形式，而人与万物的生命之间也存在着互相转化的通道。这种观念从斯宾诺莎（Spinoza,1632—1677）到歌德的泛神论里都可以找到痕迹，但是冯至在这方面的知识修养可能更多的还是来自中国古代的文学传统。在写于1935年的散文《两句诗》里，他这样来称赞唐代诗人贾岛的两句诗——“独行潭底影，数息树边身”：

近代欧洲的诗人里，有好几个人都不约而同地歌咏古希腊的Narcissus，一个青年在水边是怎样顾盼水里的他自己的反影。中国古人常常提到明心见性，这里这个独行人把影子映在明澈的潭水里，绝不像是

对着死板板的镜子端详自己的面貌，而是在活泼泼的水中看见自己的心性。——至于自己把身体靠在树干上，正如蝴蝶落在花上，蝶的生命与花的色香互相融会起来一般，人身和树身好像不能分开了。我们从我们全身血液的循环会感到树是怎样从地下摄取养分，输送到枝枝叶叶，甚至仿佛输送到我们的血液里。……这不是与自然的化合，而是把自己安排在一个和自然声息相通的处所。

这两句诗写尽了在无人的自然里独行人的无限的境界，同时也似乎道破了自然和人最深的接触的那一点，这只有像贾岛那样参透了山林的寂静的人才凝炼得出来……〔2〕

贾岛写的这两句诗里，行走的不是人的身影而是映在潭底的身影，也不是人的身体靠在树干上休息，而是几次都让靠在树边的身体得到休息。这里的意境是“潭底的影”、“树边的身”在行动着，是人的身体与自然的生命联系在一起，其中能量可以互相转化。在这个意义上，诗人冯至想象自己的身体可以化成广漠的平原和平原上交错的蹊径。我们前面说到过，诗人那个时候是居住在深山里，经常踽踽独行于山间小道，对生命与自然交流的感受非常鲜明，所以他一再提到，只有像贾岛那样深知山林寂静的人才会感受到这一点。

由于对人与万物的生命转化的空间确立了广阔的意识，这首诗的意境显得非常开阔，一开始诗人便占据了制高点，我们站立在高高的山巅，然后将我们的身体融化为一望无边的远景和眼前的平原与蹊径。这个意象在诗的第一段和第二段里重复了两次，其中间两段讲的都是生命能量的转换，自然万物之间、人与万物之间，都存在着生命的转换，最重要的是：我们走过的城市、山川，/都化成了我们的生命。这与前面第十五首所说的：我们走过无数的山水，/随时占有，随时又放弃正好相对比，诗人否定了那种对自然的占有的观念，却强调了人与自然的生命信息的沟通与关连。

十七

你说，你最爱看这原野里
一条条充满生命的小路，
是多少无名行人的步履
踏出来这些活泼的道路。
在我们心灵的原野里
也有一条条宛转的小路，
但曾经在路上走过的
行人多半已不知去处：

寂寞的儿童、白发的夫妇，
还有那些年纪青青的男女，
还有死去的朋友，他们都
给我们踏出来这些道路；
我们纪念着他们的步履
不要荒芜了这几条小路。

这首诗的关键词是路，通过对人生探索的路的描述，进而深入到心灵上生命上的时间的继承性，人的旷远性不仅表现在万物生命能量转化的无限性，还表现在时间在人的生命延伸中的无限性。关于这一点，里尔克曾经有很好的表达。他在《我爱我生命中的晦冥时刻……》中吟唱：

有时，我像坟头上的一棵树，
枝繁叶茂，在风中沙沙作响，
用温暖的根须拥抱那逝去的
少年；他曾在悲哀和歌声中
将梦失落，如今我正在完成着
他的梦想。〔3〕

在这里，逝去的人们在地下将生命、肉体都化成了一种新的能量，继续滋养着“坟头上的树”，通过树的生命来继续存在。而诗人也想象自己像那样的树在吸引着死去的人的营养，“那些久已逝去的人们，依然存在于我们的生命里，作为我们的禀赋，作为我们命运的负担，作为循环着的血液，作为从时间的深处升发出来的姿态。”〔4〕在鲁迅的思想里，始终有一个关键词：前驱者。他一再说自己的写作是遵奉了革命的前驱者的命令〔5〕，在这样的时候，前驱者（即里尔克所说的“久已逝去的人们”）的血液与当代人的血液是流在一起的，他们的梦想和努力，正在通过我们一代人去一步一步地实践。前驱们的血液依然在我们身内流动着，和我们自己的血液融成一个整体。

在冯至的笔下，这是一条充满生命信息的活泼的路，是生命的承传与继续，所以才会那样地具有包容性。第一段关于路的意象明显是模仿了鲁迅在《故乡》里创造的意象，但他很快从思索路的形成转向观察路上生命的形态，观察人心深处的经验烙印如何起作用〔6〕。这一意象似乎也是诗人对创作的写照，创作是诗人的以往经验的投射，一切回忆与经验都活泼泼地出现在他的创作的世界里，这也使人联想到海德格尔（Martin Heidegger,1889—1976）晚年一再强调的，他所写的一切都只是“道路，而非著作”〔7〕，就是这个意思：正如在路径上，“……冬天

的暴风雪与收获的时日相交，春天活泼的激情与秋季沉静的死亡相遇，孩子的游戏与老者的智慧相互对视。但是，就在这独一无二的合奏之中，一切都是清澈的；而田野道路就将这合奏的回声沉默地带来带去。”〔8〕

这首诗有一个人称代词是“你”，我觉得第16首诗里诗人用“我们”这一复数来称谓，究竟是泛指一个群体还是有特定所指还很难判断，但是这首诗出现了第二人称“你”，基本可以判断是一首赠送友人的作品，这里的复数“我们”应是具体地指“你我”两个人。联系后面紧接着两首诗是写给妻子的，那么似乎可以推断这首诗、甚至前一首诗都是写给姚可崑的。在探讨极为抽象的人的旷远等问题时，诗人是采取了最具体最隐秘的爱情的表述，使诗歌由探索哲理、诗歌创作以及爱情等构成了多层次的表达。人的旷远性，在里尔克的诗歌和论述里也体现为一种爱情的经验。

十八

我们常常度过一个亲密的夜
在一间生疏的房里，它白昼时
是什么模样，我们都无从认识，
更不必说它的过去未来。原野
一望无边地在我们窗外展开，
我们只依稀地记得在黄昏时
来的道路，便算是对它的认识，
明天走后，我们也不再回来。
闭上眼吧！让那些亲密的夜
和生疏的地方织在我们心里：
我们的生命像那窗外的原野，
我们在朦胧的原野上认出来
一棵树、一闪湖光；它一望无际
藏着忘却的过去，隐约的将来。

十九

我们招一招手，随着别离
我们的世界便分成两个，
身边感到冷，眼前忽然辽阔，
像刚刚降生的两个婴儿。
啊，一次别离，一次降生，

我们担负着工作的辛苦，
把冷的变成暖，生的变成熟，
各自把个人的世界耘耕，
为了再见，好像初次相逢，
怀着感谢的情怀想过去，
像初晤面时忽然感到前生。
一生里有几回春几回冬，
我们只感受时序的轮替，
感受不到人间规定的年龄。

第十八首和第十九首都是爱情诗，现在把这两首诗编在一起，给人的感觉是诗人在回忆与爱人的幽会和离别。第十八首的第一句诗“我们常常度过一个亲密的夜”，在以后的《选集》里改为“我们有时度过一个亲密的夜”，为把经常性的生活经验改成偶然性的一次经验，更增加了经验的神秘感和不可重复性。而在那次经验里，一对情侣在神秘的小屋里欢度良宵，而不知道他们所居的小屋的来历，甚至也不知道它的外貌。本来这小屋只是他们生命中的偶然居所，以后也许再也见不到了，与他们的未来毫无关系，但是第三段却写出了经验的生命力：只要有过这样刻骨铭心的经验，那么，这样的时间（夜）和空间（生疏的地方）都会交织在我们的心里，就像原野里的自然物——一棵树、一闪湖光，它们此刻的存在都与它们的过去和未来紧密联系。

第十九首诗是写爱人的离别。这首诗在收入《十四行集》前曾经作为六首组诗之一发表过，设题为“别”。如果不与前面一首放在一起读的话，很可能让人以为是抗战时期为一般朋友别离而作的互相勉励。但现在的排列又构成新的诠释：当他们聚合在一起时，一次偶然的经验包蕴了过去与未来的全部的生命信息；当他们顷刻分开时，那些经验将分散到各自的世界中，去创造新的生活。聚散形成了一个新的循环。而人的旷远性也体现在这两个方面：一方面是联结和承传以往时空的经验；一方面是散发和扩大自身的生命经验。

第三行出现一个词：辽阔。恋人难分难舍，离别本来应该充满绝望的，可是诗人却以美好的心情歌颂离别，他们刚一分手，眼前反而豁然辽阔和感到无限新奇，就像初生的婴儿看着新世界那样。我们前面讨论过星秩序，这是里尔克的一个重要的思想。人的旷远性与星秩序，在里尔克那里，都与他对爱情的理解有关。里尔克一生漂泊，得到过许多贵妇人的青睐与照应，他对爱情有自己独特的理解和实践，在他的一首诗中，两个恋人说：“让我们离别如两颗星星……”〔9〕自由地相互牵引着的星星，被认为是人的本真存在的一个象征，比如恋人，他们只有从互

相拥有中解放出来，给予对方充分的自由，不是互相占有，而是互相牵引，才能完成真正的爱情，就像星空中的两颗星星那样，它们虽然遥遥相隔，却是相互吸引着的，每一颗星星都向对方展开自身，每一颗星星又都是对方的自觉的守护神。不仅恋人是如此，每一个生命的个体，也只有在这样一种自由且牵引和相互充溢的空间中才会是本真地存在着。

冯至显然借用了里尔克的概念——两人的别离不但应该像星星那样自身发光又互相吸引，还应该各自不断创新、丰富、满溢，诗人在诗里用了一个词：工作。这当然有抗战的背景因素，但也是诗人对人的旷远性的一个要求。人只有在不断工作中才能使自己达到旷远，不但有时间的积累，还有质量的飞跃。只有两个生命在工作中不断更新自己完善自己，才能使恋人间的爱情常青而永恒，使恋人的每一次重逢都有如初次见面的新鲜感，这样才能使上一次的生命经验也因有某种距离造成刻骨铭心的记忆，使爱情永恒常新而不因时间重复而衰老。我觉得这首诗是中国现代诗歌里写得最好的一首情诗。

二十

有多少面容，有多少语声
在我们梦里是这般真切，
不管是亲密的还是陌生：
是我自己的生命的分裂，
可是融合了许多的生命，
在融合后开了花，结了果？
谁能把自己的生命把定
对着这茫茫如水的夜色，
谁能让他的语声和面容
只在些亲密的梦里萦回？
我们不知已经有多少回
被映在一个辽远的天空，
给船夫或沙漠里的行人
添了些新鲜的梦的养分。

本乐章一开始我就说过，诗人在这里力图表达一种非常抽象也是非常困难的探索：人之旷远性以及万物之关联性的命题。他通过各种特殊的诗歌意象来表述这一思想。在第二十首十四行诗中，采用了记梦的手法来表达人之存在的这种旷远性。正如荣格（Carl Gustav Jung,1875—1961）所说的："梦是嵌在精神最深处最隐蔽地方的一扇掩藏着的小门，这扇小门朝着宇宙的夜空开启，而那宇宙的夜空在没有任何自我意

识之前很久，也是精神，而且将继续是个精神，不管我们的自我意识向远方走出多远……那存在着的仍然全都存在着，那全部存在就寓所于他的身上……梦正是从所有这些联为一体的深层中冉冉升起的……”〔10〕在荣格的描述中，梦向我们呈现的一切——“宇宙的夜空”——正是证实了人的存在的辽远。

很多人在评论冯至的《十四行集》的时候，认为这首诗描述的是人与人之间的关联，进而论述它反映了冯至诗歌里的人与人交流的思想。表面看来似乎是这样。但我觉得冯至在这里揭示的并不是人与人之间的交往的渴望，因为从根本上说冯至是不认为人与人之间是可以交流的，他早就知道个人的孤独与寂寞是根本性的。在他翻译里尔克的《给一个青年诗人的十封信》时写就的《译者序》中就曾这样写过：“……人到世上来，是艰难而孤单。一个个的人在世上好似园里的那些并排着的树。枝枝叶叶也许有些呼应吧，但是它们的根，它们盘结在地下摄取营养的根却各不相干，又沉静，又孤单。”〔11〕每个人都是孤独的，每个人必须自己独立成为一个生存者，人的旷远性主要不是反映在人与人的交往上，而是反映在人的生命的本质中必然地包蕴了一种时间和空间的延续性。所以在这首诗里，诗人不能肯定，梦中出现的那么真切的面容和语声是自己的生命的分裂，还是融合了许多的生命后结出的果实？但他自己解构了上面的两种假定：如果说梦是我们的生命分裂，那么我们谁能够面对这茫茫如水的夜色把定自己的生命？如果说这是融合了许多生命后的果实，那么他们又为什么只出现在我们的梦里？

显然，冯至不愿像弗洛伊德、荣格那样，对梦中出现的种种幻象做出过于简单的、主观的猜测，他宁愿把它当成一种人与人之间的神秘主义的现象，成为人与人之间的生命信息的聚散的渠道。而这样的生命信息的聚散交流往往是不可知的。诗的第四段很有意思，诗人叹息，当他在梦里真切地面对那些亲密的或者陌生的人影时，他也不能断定，他是否也可能多次出现在别人的梦里，成为那些船夫与沙漠里行人的做梦资源。这里，我不由想到了诗人卞之琳那首有名的短诗，诗人所描写的这样一种神秘关联，构成了人与人之间的一个辽远的天空，这不正是人的旷远性的存在空间吗？——

你站在桥上看风景，

看风景人在楼上看你。

明月装饰了你的窗子。

你装饰了别人的梦。〔12〕

注释

〔1〕里尔克《给一个青年诗人的十封信》，冯至译，生活·读书·新知三

联书店，1994年，第25页。

〔2〕冯至《两句诗》，收王圣思编《昨日之歌》，珠海出版社1997年，第182—183页。

〔3〕《里尔克诗选》，臧棣编，冯至、杨武能等译，中国文学出版社1996年，第34页，此诗由杨武能翻译。

〔4〕里尔克《给一个青年诗人的十封信》，冯至译，第37—38页。

〔5〕鲁迅《〈自选集〉自序》，收《鲁迅全集》第4卷，人民文学出版社1981年，第456页。

〔6〕顾彬《给我狭窄的心一个大的宇宙》，收冯姚平编《冯至与他的世界》，河北教育出版社2001年，第560页。

〔7〕转引自张祥龙《海德格尔思想与中国天道》，生活·读书·新知三联书店1996年，《引言》第7页。

〔8〕同上，第6页。

〔9〕里尔克《里尔克全集》（12卷），第3卷，岛屿出版社1976年，第504页。

〔10〕荣格《回忆·梦·思考——荣格自传》，刘国彬、杨德友译，辽宁人民出版社1988年，第613—614页。

〔11〕里尔克《给一个青年诗人的十封信》，冯至《译者序》，第3页。

〔12〕卞之琳《断章》，收《雕虫纪历（1930—1958）》，人民文学出版社1984年，第40页。

（二）第五乐章：存在之歌——狭窄中的宇宙（第21—23首）

这一乐章是一个转折，由人的存在的旷远转到了我们的现实的狭窄。因此，与第四乐章相比，第五乐章的诗句与韵律都发生了变化。前者因为旷远，所以意境开阔，诗句均长而舒缓；后者狭窄，所以意境仄逼，诗句大多短而急促。诗中的画面也陡然改变，出现了深深的夜、沉沉的雨、窄窄的屋、拥挤的家具物品。同样是场景描写，前者是高高的山巅，广漠的平原，而后者却是深夜又是深山，/听着夜雨沉沉。给人的感受完全不同，诗人仿佛是陷人了现实的恐怖和压抑，不断地祈祷、忧虑和坚持自己内在的信心。我们现在不知道当年诗人创作的具体心境，但从结构的布局来看这是一段针对现实环境的压抑的心声。因为诗人有了崇高的精神偶像以及对人的旷远性的深切理解，这些精神性的力量（神性）是需要在现实的逼仄中经受磨难和考验，才能达到对现实的改造与提升。我在前面曾经说过，冯至的《十四行集》是抗战时期的伟大诗篇，由于长期以来诗界评论过于看重了十四行诗的西方渊源以及冯至本人对里尔克等西方文学大师的推崇，无意中忽略了《十四行集》与抗战环境的密切联系。其实在我看来，冯至的诗歌创作从来就没有脱离过抗战的现实，不过是他把里尔克的现代诗歌的精神与中国抗战的现实天衣无缝地融合在一起，产生了一种与当时的主流话语不一样的表达方式。所以，我们也可以把下面的三首十四行诗看做是诗人在中国抗战所经历的精神历程的展示：

二十一

我们听着狂风里的暴雨，
我们在灯光下这样孤单，
我们在这小小的茅屋里
就是和我们用具的中间
也有了千里万里的距离：
铜炉在向往深山的矿苗瓷壶在向往江边的陶泥，
它们都像风雨中的飞鸟
各自东西。我们紧紧抱住，
好像自身也都不能自主。
狂风把一切都吹入高空，
暴雨把一切又淋入泥土，

只剩下这点微弱的灯红

在证实我们生命的暂住。

如果我们连接着上一首诗读下来，这首诗给我们的感受仿佛是诗人从辽阔的梦里惊醒过来，遭遇了现实生活的第一阵狂风暴雨。这狂风暴雨如此的猛烈，以致诗人在小屋里不但感到了逼仄和孤单，而且感到了生存的危机。他甚至与小屋里的其他器具都产生了距离："铜炉在向往深山的矿苗/瓷壶在向往江边的陶泥"，它们仿佛都在回到世界创造之初的样子。因为毁灭就是意味着世界又回到它的本源——无意识的状态。可是在这狂风暴雨中的人却是毁灭不了的。因为我们在坚持我们的存在，我们需要用微弱的身体紧紧抱住，哪怕一切都要毁灭了，"只剩下这点微弱的灯红/在证实我们生命的暂住"，这就是人与物的区别，人具有一种意识，一种精神，所以人的生命中有一盏红灯，而物就没有。

二十二

深夜又是深山，

听着夜雨沉沉。

十里外的山村

念里外的市廛

它们可还存在？

十年前的山川

念年前的梦幻

都在雨里沉埋。

四围这样狭窄，

好像回到母胎；

神，我深夜祈求

像个古代的人：

"给我狭窄的心

一个大的宇宙！"

这首诗与前一首诗的意象基本相同，或者说是前一首诗的含义的深化。深山、深夜、夜雨沉沉，仿佛是要把人的生存时间空间全部泯灭，人处于绝望无助的孤立状态。如果前一首诗还是某种现实在心理的投射，那么这首诗所渲染的已经是一种对生存境遇的想象，但是要注意的是最后一段出现了转机：现实环境的恶劣与内心空间的旷远却出现了鲜明的对照。当现实生存环境的时间空间都仿佛被毁灭了似的时候，诗人却庄严地向神祈求："给我狭窄的心/一个大的宇宙！"诗人探讨的仍然是存在的问题，前一首诗所揭示的是，人的存在不能倒退，不能回到过去

和走向未来，只有紧紧地抱住现实，坚持住内心的红灯，才能抗拒命运的狂风暴雨；而这首诗则更进一步探讨：即使我们生存的环境（时间与空间）也被毁灭，我们心里犹有一个大的空间，只要是神所赐给我们的，狭窄的心里也会有大的宇宙。〔13〕

二十三

接连落了半月的雨，

你们自从降生以来，

就只知道潮湿阴郁。

一天雨云忽然散开

太阳光照满了墙壁，

我看见你们的母亲把你们衔到阳光里。

让你们用你们全身

第一次领受光和暖，

等到太阳落后，它又

衔你们回去。你们没有

记忆，但这一幕经验

会融入将来的吠声，

你们在深夜吠出光明。

这首诗接着上一首诗来读，意象发生了变化，但意境仍然没有变。第一句说“接连落了半月的雨”，似乎正连接着前两首诗里所描写的狂风暴雨和夜雨沉沉，但是在这暴雨期间新的生命又诞生了，诗里描写的对象是一群出生不久的小狗，这并不重要，重要的是写了小狗们在无知无觉的状态下身体领受了一次阳光的洗礼。这就是经验，即使在根本没有知觉的空间里，即使白天立刻又被转为黑暗，但阳光的经验已经在狗的身体里存在了，不但成为一种记忆，也成为它的生命信息的一部分。对于生命而言，任何一次经验都不会白白地浪费，在一定的环境下会以特定的方式显现出来。所以诗人说：“但这一幕经验/会融入将来的吠声，/你们在深夜吠出光明。”如果诗人没有对生命意识的深刻的理解，很难达到这样一种神奇的联想。冯至在德国接受过歌德的蜕变论和里尔克的转化的观点，他晚年总结这两位伟大诗人对他的影响时还特地引用了两人的诗，其中就有里尔克的一首诗：“那一天，我们陌路般从旁走过去，/它将来决定会成为一份赠礼。//谁计算我们的收获？谁分离/我们和古老的、消逝的年华？……”〔14〕在里尔克看来，生命中的任何一天的经验都可能在当时像陌路人那样擦肩而过，但在以后的一个特定的时刻里，它就会对你产生特殊的意义，所以人的生命是无法与以往任何时候

的经验相隔离的。而这一观念被冯至天才地融入了非常具有民族气息和日常生活化的诗歌意境里了。

为什么我把这三首诗看做是民族战争中的精神历程？冯至没有谈过任何他的诗与战争的关系，但是我们从以上的读解中已经分明感受到处处有战争的背景存在。要知道冯至创作《十四行集》时，抗战正进入艰难相持阶段（1941），民族要取得战争的胜利极需坚定的信念和坚持的决心。诗人在这三首诗中，以狂风暴雨——夜雨沉沉——雨云散开三个阶段，对外部世界作了一个逻辑的推理，而对内心世界也作了相应的对策：第二十一首的关键词是坚守（微弱的灯红），第二十二首突出的是信仰（神赐的宇宙），第二十三首强调的是光明（深夜里的吠声）。我们通读二十七首十四行诗，发现这三首与第五、六、七三首正形成一个对应，由"诗神降临世俗"开始了诗人对现实的接触、忧虑和嘲讽，那时候诗人对现实的立场还是一个外来旅人的身份，但经过精神历程的跋涉和人的生命意义的探索后，到这里却发现：诗人对现实的启蒙与嘲讽的态度已经发生了变化，诗人的生命已经转化为现实场中的一草一木，作为一个受难者与现实共患难。这组诗的内涵很抽象，但诗人却用了很具象的意象来体现和把握，整个诗风更加内向化和抽象化了。

注释

〔13〕冯至在《在联邦德国国际交流中心"文学艺术奖"颁发仪式上的答词》中说过这句诗的创作情况：有一次我在深山深夜听雨，感到内心和四周都非常狭窄，便把歌德书信里的一句话："我要像《古兰经》里的穆萨那样祈祷：主啊，给我狭窄的胸以空间，"改写为"给我狭窄的心/一个大的宇宙"作为诗的末尾的两行。（《冯至全集》第5卷，河北教育出版社1999年，第205页）

〔14〕里尔克《它向触感示意》，《里尔克诗选》，绿原译，人民文学出版社1996年，第588页。

（三）第六乐章：幽远的尾声——有和无的转化（第**24—27**首）

我们已经快要跋涉到冯至为我们创造的那一片现代诗歌峰峦的终点——也是制高点了。我们也将站立在高高的山巅，看这一片风景。《十四行集》是一个完整的结构，那么，我们将进入最后一个乐章。这一个乐章可以与第一个乐章遥相呼应，在第一首诗里，诗人高呼他准备深深领受生命中的奇迹：彗星的出现，狂风乍起。而在第二十七首诗里，诗人呼吁他要用诗歌来把住一些把握不住的事体：如瓶之于水，旗之于风。因此，我们解读这一部分诗最好是倒过来读，先来读最后的第二十七首：

二十七

从一片泛滥无形的水里
取水人取来椭圆的一瓶，
这点水就得到一个定形；
看，在秋风里飘扬的风旗，
它把住些把不住的事体，
让远方的光、远方的黑夜
和些远方的草木的荣谢，
还有个奔向无穷的心意，
都保留一些在这面旗上。
我们空空听过一夜风声，
空看了一天的草黄叶红，
向何处安排我们的思，想？
但愿这些诗像一面风旗
把住一些把不住的事体。

经过了前面二十六首十四行诗的创作，诗人已经不再对突然来临的诗歌灵感欣喜若狂，而是要沉著地思考：他为什么要接受命运的这一笔丰厚馈赠，为什么要创作这一组十四行诗？（事实上，他把现代汉语的十四行诗推向了一个高峰）他终于发现，他是在努力把这一场民族战争中最难以把握的东西：对于战争中一系列以抽象形态出现的生命因素：生死、人格、精神、爱情、人的本质、人在时空中的位置，等等，用他的诗歌为之建立起一座毁灭不了的纪念碑。这当然是一些难以言状的事体，所以希望他的诗歌能像瓶和旗那样，把住一些诗人难以把住的精神

痕迹。

这首诗也是通篇用比，用了两个意象：瓶和风旗，这两个象征物都包含着非常丰富的韵味。首先是瓶的意象，这在里尔克的诗歌中经常出现，它们象征任何一种创造物，因为任何创造都是容纳了创造者的创新思想和精神实践。在里尔克那里，它们并不是以我们平常所见的那种已经成型的静物形态出现的，而是强调了它们形成的过程。《致奥尔弗斯的十四行诗》的第二部分第十八首是描写一个正在跳舞的女孩，其中就有这样的比喻：

但它结果了，结果了，你的销魂之树。它的果品安详宁静，可不正是这些：这渐趋成熟而有条纹的水罐，和更其成熟的水瓶？〔15〕

看吧，舞蹈者的旋转正在形成罐与瓶，当她渐趋成型的时候，也仿佛是树的成熟结出了果实，诗人就如舞蹈者，他的诗就是正在创造一个容器，正在开启一个空间，把难以把住的事体通过主观的精神创造把握住。

再说旗。这也是一个具有很丰富意义的象征。在欧洲，迎风飘扬的旗帜本身有胜利、冲锋等意义的象征作用，“适用于纹章学中所有关于胜利的象征”。〔16〕当然，冯至使用这样一个充满昂扬意味的象征物并不一定与战争背景有关，但很自然地含有诗人的一种自信：他毕竟在诗歌里把握了一些把握不住的事体，譬如像风一样难以把住的精神现象〔17〕。在风中飘扬的旗帜的意象似乎更接近里尔克诗歌里的旋转中的瓶与罐的意象，它在不断的飘拂中形成自己的意志。

那么风呢？旗帜之所以要努力把握住风，究竟是因为风在诗歌里呈现了一种什么样的精神内蕴？我想诗的第二段的二、三、四行是最好的说明：“远方的光、远方的黑夜/和些远方的草木的荣谢，/还有个奔向无穷的心意。”诗歌里的“远方”应该是指风的空间概念，而“光”与“黑夜”为昼夜的轮回，“草木的荣谢”为年岁的轮回，无休止的风的劲吹，传来的仍然是时间对生命的意义，也就是生命的演化的形态，那么，“奔向无穷的心意”也就有了落实，象征了人的生命对于时间形成的轮回的挣脱和超越的向往。在十四行诗的第一乐章里，我们讨论过对于生与死的转化，转化也是为了超越，在最后一首十四行诗里，诗人又一次强调了这一主题。第三段以下是同义的重复，把风的比喻通过诗人的主观的所思所想再次固定下来，我们从“我们空空听过一夜风声”以下三句，可以看做是对前面三句的应和，那么诗人的“思、想”也是对“奔向无穷的心意”的一种解说。

这首诗是冯至《十四行集》中艺术上乘之作，常为一般诗歌读本所选用。由于所选的意象都是充满灵动的东西：泛滥满溢的流水，迎风飘

扬的旗帜，远方的无形的风等等，都显现了诗人活泼泼的生命力，把诗人虚空的心胸和飘忽的思想都生动地衬托出来。诗人所思考的是有关存在的生活哲理，他总是希望用某种定形的形态来把握存在。我们不妨注意到，在《十四行集》的第一首的意象里充满着庄严的雕塑的造型，如“过去的悲观忽然在眼前/凝结成屹然不动的形体”，用凝固的造型来反映生命运动中某一刻的瞬间的存在。而在第二十七首里，他用在风中飘动的旗帜的形态来把握（凝固）无形而动的风的形态。这里有一个非常玄妙的关系：旗帜是因风而形动，风是因旗帜的形动而有形。这似乎也是诗人与诗歌的关系：诗神降临，诗人的写作就成为见证诗神存在的一面风旗。第一首诗就是诗人以虔诚惶恐的心情来迎接诗神的不期而至，而在最后一首作品里，诗人则以胜利的自信宣告了诗神的曾经存在。

现在我们再回过来读第二十四、二十五、二十六三首诗就不会感到难以理解了。尽管这三首十四行诗在表达上有些观念化的痕迹，也许是作者感到难以把住的理论过于抽象，所以必须借用具体的单一的意象来作诠释，结果给人造成的印象是，仿佛每个意象都在说明同一种理论，反而离开了诗歌的形象的多元性。如果说，《十四行集》第一乐章中的二、三、四三首是诗人讨论生与死的转化，以开启庄严的序曲，那么，最后的这组乐章里诗人是以讨论生命的旧有和更新的转化而闭落了整个大幕。这里的旧有指的是已有的日常生活秩序，而更新则是指形而上的更高意义上的生命力的创造。同时，为了更好地表达这些难以把住的思想，前几个乐章里诗人相继探讨了人的旷远性和存在，在这里诗人探索的触角进入了人体内部，探讨了人的生命中最活跃也是最隐蔽的无意识领域。

无意识领域在《十四行集》里并非突兀而现，事实上，在前面一系列表达生命的旷远性、人格精神的延续性、梦中的生命召唤以及经验的存在和转化等问题时，已经涉及了对无意识的描述。譬如关于阳光在无知小狗的身体里转换成未来光明的吠声，还有第四乐章里关于那些山川城市、逝去以及陌生的人等形成了我们的生命的前定，用心理学的术语来说，就是我们的生命中有一部分无意识的因素在起作用。按照精神分析学的理论，人的精神有主观与客观之分。荣格区分这两种精神体系——主观精神和客观精神时，把客观精神称为非个人的、超越个人的或集体无意识，“我们的直观具有彻底的个体性，我们认为它是惟一的经验主义的精神（即使我们再把个人无意识作为补充）。除此之外，还存在着集体的、普遍的和非个体性的第二种精神体系，它在所有个体中都是同一的。这种集体无意识不是个别单独地发展，而是被继承或遗传……”〔18〕在此理论上来看这三首诗，它们阐述的就是客观精神（无意识）所包蕴的巨大的生命力：

二十四

这里几千年前
处处好像已经
有我们的生命；
我们未降生前
一个歌声已经
从变幻的天空，
从绿草和青松
唱我们的运命。
我们忧患重重，
这里怎么竟会
听到这样歌声？
看那小的飞虫，
在它的飞翔内
时时都是永生。

二十五

案头摆设着用具，
架上陈列着书籍，
终日在些静物里
我们不住地思虑；
言语里没有歌声，
举动里没有舞蹈，
空空问窗外飞鸟
为什么振翼凌空。
只有睡着的身体
夜静时起了韵律，
空气在身内游戏
海盐在血里游戏——
梦里可能听得到
天和海向我们呼叫？

二十六

我们天天走着一条熟路
回到我们居住的地方；

但是在这林里面还隐藏
许多小路，又深邃，又生疏。
走一条生的，便有些心慌，
怕越走越远，走入迷途，
但不知不觉从树疏处
忽然望见我们住的地方，
像座新的岛屿呈在天边。
我们的身边有多少事物
向我们要求新的发现：
不要觉得一切都已熟悉，
到死时抚摸自己的发肤
生了疑问：这是谁的身体？

这三首诗并没有什么理解上的困难，我们似乎发现：诗人在创作已经进入尾声时，反而是用一种犹疑不决的口气在吟唱内心的忧虑。他不住地诉说——我们为什么忧患重重，听不见那远古传来的生命的歌声？我们不住地思虑，为什么生活中缺乏生命力的搏跳？我们为什么循因守旧，连一条陌生的小路也不敢走？但是每首诗里都出现了一种对比：第二十四首里描述的是人们被现实的重重忧患所困扰的精神状态与亘古不变的生命的歌声之间的隔膜与对比；第二十五首是日常的生活秩序的困扰与梦中身体内感受到天和海的呼喊的反差与对比；第二十六首把这种对比推向了一个尖锐的顶点：对人本身的经验的质疑。如果日常生活经验把强大的生命力像林中隐藏的小路一样遮蔽住，那我们将了无生气，甚至不知道自己是谁。如果我们对照第一乐章里诗人对有加利树与鼠曲草所象征的民族的生与死的蜕变的歌颂，那么在这里我们看到诗人的主调是批判，他把批判的锋芒指向了我们自身的内部生命现象——那种被日常生活经验麻痹了的昏沉、胆小、平庸的自我，要求通过自我解蔽来释放出活泼的生命力。

诗歌里所写到的鲜明的意象：亘古的歌声伴随着天空绿草和青松，生命在刹那中求得永恒的小飞虫，窗外小鸟的高高飞翔，梦中天空与海盐的呼喊，以及那些被遮蔽的但能够通向“新的岛屿”的小路，我觉得都作为人的无意识的隐喻，暗示了生命的某种形而上的活泼形态。如果以荣格的无意识理论来解释这种解蔽的努力，就是要引进民族文化的积淀的客观精神，融和到主观精神当中，扩展和更新我们的主观精神。我们总是走在一条旧有的熟路上，那只是我们的日常经验部分，可我们还有形而上的那一部分，如果不去发现这一部分，我们就不能算是一个完整的人。

诗人以无意识领域来暗示生命中的形而上的存在，他对无意识领域的比喻和描写都非常精彩。第二十四首里，诗人从天空中、草木间能感到一些逝去的人们的生命余韵，和他们声息相通，好像自己的生命也已经存在了几千年，转换为远古的永恒的歌声。第二十五首里无意识是通过梦境来完成的，最后六行对无意识的描写非常奇妙：空气在身内，海盐在血里，都是生命的客观部分，我们身内本来就需要空气和盐，这是构成我们生命的最基本的元素，而我们就是在这些最基本的元素中听到了海阔天空的呼唤，证明了遗传或生命信息对人的制约。第二十六首的描写也很棒，在林中隐藏的许多小路，又深邃又生疏，可一旦走进去了，也能到达我们的目的地。但这时，我们发现这目的地已经成了一座“新的岛屿”，虽然还是原来的地方，却产生了新的质。所谓个体的完善或自我实现，就是一种人格的整合过程，“无意识丰富了意识，意识又照亮了无意识。这两个对立面的融和结合，使认识增强、人格扩展。”〔19〕

冯至在这里再一次重复了生命的蜕旧变新的观念，他把这样一种自我更新的观念放在一个并非一般自然生理现象的更高层次上来加以描写，所以他不惜用三首诗的篇幅来反复地、不同层面地渲染，即要求我们充分意识到生命的多层次性——即时的存在状态必将联系着历史的悠久，沉默的外表底下必然奔腾着血液里的遗传，习惯的经验以外必有更加生机勃勃的道路，一切都需要去探索去寻找去发现，而我自己是谁？这是一个要依靠生命的全过程来完成的答案，需要付出一生的实践来探索。这就是下一首十四行诗里以瓶中水、旗中风来比喻永无成型的思、想的根本问题。

注释

〔15〕同上，第545页。

〔16〕汉斯·比德曼《世界文化象征辞典》，刘玉红等译，漓江出版社2000年，第257页。

〔17〕风的象征：在希伯来语词ruah（阴性）的意思是“风”、“灵”和“呼吸”，希腊语词pneuma也指风或圣灵，牧师向接受洗礼后的婴儿吹气，象征献给亚当的礼物——生命的呼吸。（《世界文化象征辞典》，第72—73页）拉丁语中animus（精神）和anima（灵魂）与希腊语anemos（风）是同一个词，希腊语中“风”的另一种说法pneuma也表示“精神”。（荣格《心理学与文学》，冯川、苏克译，生活·读书·新知三联书店1987年，第38页）

〔18〕转引自拉·莫阿卡宁《荣格心理学与西藏佛教》，江亦丽、罗照辉译，商务印书馆1994年，第47—48页。

〔19〕同上，第69页。

第十讲 启蒙视角下的民间悲剧：《生死场》

民间和启蒙的汇集与冲撞
《生死场》的文本解读

一 民间和启蒙的汇集与冲撞

在1930年代的文学创作中，由于“民间”的进入，给新文学的创作带来了一股不同以往的生机和活力。民间文化的思潮不像五四新文化运动，是在陈独秀、胡适自主意识很强的情形下推动出来的，它是自发的、无意识的（这些作家中，恐怕只有沈从文有些自觉）。中国现代文学发展到1930年代，五四知识分子的启蒙精神，实际受到了很大的阻力。在这种情况下，知识分子不可能永远处于上不着天、下不着地无所依傍的状态，所以这时很多知识分子，包括鲁迅以及当时的一些左翼作家，都在思考以知识分子启蒙精神为特征的文学，或者说文化普及运动，如何真正地跟它的对象——中国的民众——结合起来。

这个时候就有一批新生代作家崛起了，他们的新的艺术实践，使得这些问题的解决在创作上得到了回应。这批作家都是来自于中国民间和社会底层，这跟五四一代不大一样。五四一代作家大多数都是出国留学，接受西方思想，然后带了一套思想或社会改革方案回到国内（北京、上海）来推广，有点像今天的海归派。而老舍、沈从文、萧红、艾芜、沙汀、李劼人等等，除了李劼人是留法学生，绝大多数来自于生活底层，带了一身属于他自己的乡土文化，进入到这个文坛。像老舍，他是从北京市民中长大的知识分子，与市民文化有着割不断的血肉联系。萧红则来自开阔和粗犷的北方，坎坷的生活经历和敏感的内心，使得她的文字非常贴近中国存在的现实。我把从他们创作中体现出来的一个比较广泛的创作思潮，界定为民间文化的思潮。

由此而来的是民间与启蒙的关系问题。从表面上看，它们是对立的。以启蒙的眼光来看，中国的民间始终处于封建的野蛮的落后的愚昧的生活状态中，是需要现代知识分子来启蒙的。启蒙，就是拿了西方先进的文明思想武器来开启民众的心智，提高民众的素质，这是启蒙文学的基本特征。鲁迅所开创的乡土文学就有这个特点，我们读《阿Q正传》、《风波》、《药》等等，在鲁迅笔底下的很多人物都处于被启蒙状态。而民间则是另外一种状况，当一批作家从生活中的民间社会来到文化的中心城市，并且献出自己文学创作的时候，他不自觉地连带出自身的生命能量，他们所要表现的是，在高度的压迫之下，在非常残酷的生存环境之中，中国的民间是如何生存的。

中国的民间其实是非常有力量的，没有力量，它就不可能生存下去。如果以启蒙的角度来看，民间就是落后的、愚昧的，没有力量的，它也理所当然是不合理的，肯定要被消灭。如果用进化论的眼光来看，文明一定要战胜愚昧落后的，强大的一定要消灭弱小的。但是，真正来

自于民间的作家不是这样理解的，他从另外一个角度来看：中国的民间那么愚昧、落后、糟糕，可是，它没有被淘汰，还在顽强生存。那么，他们在追问维持这种生存的真正力量在哪里？中国的民间生活方式有没有合理性？这些问题过去都没有人认真考虑过。萧红谈到过她与鲁迅的区别："鲁迅以一个自觉的知识分子，从高处去悲悯他的人物。……我开始也悲悯我的人物，他们都是自然奴隶，一切主子的奴隶。但写来写去，我的感觉变了。我觉得我不配悲悯他们，恐怕他们倒应该悲悯我咧！悲悯只能从上到下，不能从下到上，也不能施之于同辈之间。我的人物比我高。这似乎说明鲁迅真有高处，而我没有或有的也很少。……这是我和鲁迅不同处。"〔1〕这一方面道出了她的创作所受到的鲁迅的影响，《生死场》就有对国民性的批判，另一方面又表明萧红是站在与鲁迅不同的位置上来观察和表现生活的。一个人受了一些新文学影响，带了自己非常丰富的感情和生活经验闯入文坛，她作品里面包含了两方面因素：一方面她是受了新文学的影响，她要用五四新文学的启蒙，来剖析她的家乡生活；可是另一方面，她自身带来的家乡民间文化，个人的丰富的生活经历，抵消了理性上对自己家乡和这一种生活方式的批判。这两者之间就产生了非常巨大的冲击力。

《生死场》中，启蒙和民间两种元素体现得都很充分。从大的方面讲，这个作品写的是这里的人是如何从愚昧、麻木的状态到最后的觉醒和反抗，这很明显是以启蒙的眼光来看的。比方说作品中的人物，都如同动物一般生活着，用胡风的话说，就是"蚁子似地生活着，糊糊涂涂地生殖，乱七八糟地死亡"〔2〕，用这种居高临下的眼光看待民间生活，看芸芸众生都是没有灵魂的动物一般。像麻面婆，作者写她的语言都是那些蠢笨的动物："眼睛大得那样可怕，比起牛的眼睛来更大"，"那样，麻面婆是一只母熊了！母熊带着草类进洞。""让麻面婆说话，就像让猪说话一样，也许她喉咙组织法和猪相同，她总是发着猪声"〔3〕。同时，作品中对农民文化的软弱性的批判也很强烈，比如赵三本来要反抗地主的压迫，却不幸因失误而进了牢狱，地主为了笼络他，把他从监狱中弄了出来，他出来以后锐气顿失，不断地说"人不能没有良心"，拼命为地主讲好话，作者在写这个人的时候是用一种嘲讽的笔法，带着批判意味的，至少可以说他是没有觉醒的，还处于蒙昧的意识中。这都带着启蒙的印记，但如果《生死场》仅仅是这些，那它最多是一部思想进步的作品而已，还谈不上是一部有生命力的艺术品。问题是作者在这同时，凭着她对民间世界的了解和对底层人的情感，以她特有的艺术直感，写出了民间生活的自在状态，这使《生死场》又具有非常震撼的真实，作者没有粉饰什么，就像赵三，中国农民就是这样，为情感而打动，重伦理，讲良心，看重民间简单的原始道义。中国农民

天性中本来也有着不稳定性，受了惊受了挫折，他就不敢再尝试了，这是非常真实的，而没有故意去塑造一个高大的农民英雄。包括后来日本人来了，这里的民众已经萌发了反抗意识的时候，作者也没有刻意去拔高什么，写“爱国军”举着旗子从家门口走过，“人们有的跟着去了。他们不知道怎样爱国，爱国又有什么用处，只是他们没有饭吃啊！”（一五、《失败的黄色药包》）这是大实话。在第十三章《你要死灭吗？》中，因为抗日宣誓，找不到公鸡，只好杀与二里半相依为命的羊，二里半也不舍得，但也清楚救国事大，所以酸酸地说了句：“你们要杀就杀吧！早晚还不是给日本鬼子留着吗！”但当人们在庄严的豪情满怀的宣誓中，非常有戏剧性的一个场面出现了：“只有二里半在人们宣誓之后快要杀羊时他才回来。从什么地方他捉一只公鸡来！只有他没曾宣誓，对于国亡，他似乎没什么伤心。他领着山羊，就回家去。”这是非常逼真的一幕，在中国民间，似乎没有什么比与个人生存相关的东西更被看重的了。作者在写这些的时候，并非一味地批判，相反，她在更大程度上是不断地在认同和强化这些生存的法则。

而且，谈到爱国主义的问题。那是什么时候？是抗日战争烽火起来的时候，“九·一八”事变，东三省已经建立了满洲国，日本人马上要侵略中国，民族感情高涨的时候。在这种时候，很多人出于爱国，出于激励民众保卫国家的需要，往往是把日本人占领以前的生活描写得很好，田园风光，农民与世无争，处在田园牧歌中。然而日本飞机来轰炸了，老百姓流离失所，一切都变得暗无天日了。有一首歌叫“我的家在松花江上”，就是说家乡的土地多好，庄稼多好，人多好，现在我们都失去了。当时抗日的时候，这样的一种宣传是需要的，而且这种宣传是能够激励起大多数人的爱国情绪。但是，萧红不是这样。萧红写到的那种不能忍受的生活，就像胡风说的，像蚁子一样的生活。（我觉得小说的前半部分写得好，日军占领以后的场景还是比较概念化的）恰恰是日本人占领以前，是在抗战以前的中国，一个古老的中国。那么当日本人进入以后，生活更糟糕，连蚁子一样的生活也做不到了，人都被杀掉了，然后这些人要起来反抗，那么，以前是不是值得留恋呢？也不值得留恋。鲁迅曾经说过一句话，当我们在提醒读者做异国的奴隶是很糟糕的时候，千万不要因为这样宣传了，就反过来说，我们宁可做自己人的奴隶。做自己人的奴隶也是糟糕的。对于人类来说，只有两种，一种是自由尊严的生活，一种是奴隶一样的没有自由没有尊严的生活。对于没有自由没有尊严的生活，不管是自己人统治还是外国人统治，都是一个概念，都应该对这种生活方式深恶痛绝。所以，萧红的《生死场》整个境界就比一般当时宣传抗日的要高得多。但是这样的东西不容易被人接受，人家就会说，中国东北的农民那么苦，那么落后，那么愚昧，那么

日本人就应该进来。可是萧红，她作为一个作家的良知和严肃性，就在这里体现出来，她并不因为日本人侵略了，就要把以前说得那么美好，这也是《生死场》比较独特之处。

过去很多启蒙知识分子离开自己家乡的时候，好像是掐灭一个香烟屁股，恨不得赶快把这噩梦一样的生活结束掉，然后奔向新的生活。就像上一世纪80年代许多人出国时的感情一样，可是到了新的现实生活环境当中，在现代社会一滚一爬，沾了很多污秽的东西以后，他突然发现，生活并不是他想象的那么简单。所以有的时候，这两种文学也是有冲撞的。这种冲撞在萧红的作品里表现得特别强烈。萧红不像沈从文，沈从文是用美化自己家乡的办法来抗衡都市的现代文明，而萧红则在坚持启蒙立场，揭发民间的愚昧、落后、野蛮的深刻性上和展示中国民间生的坚强、死的挣扎这两方面都达到了极致。所以，我毫不犹豫地认为，萧红是中国现代文学最优秀的作家，张爱玲跟她相比就差得多了，不是差一点，整个生命的容量上不是一个等级上的。张爱玲完全是大都市培养出来的一个非常苍白的聪明女人，可是，萧红是很不聪明的，很粗糙的，甚至有点幼稚、原始，但是，在生命力的伸展方面，她所能包容的丰富性和深刻性，远在张爱玲之上。中国的读者喜欢张爱玲而不喜欢萧红，我觉得是很可悲的。

注释

〔1〕转引自聂绀弩《萧红选集·序》，人民文学出版社1981年，第4页。

〔2〕胡风《读后记》，《萧红全集》，哈尔滨出版社，1991年，第145页。

〔3〕本讲引用的《生死场》原文，均依据哈尔滨出版社1991年出版《萧红全集》。

二 《生死场》的文本解读

（一）原始的生气和生命的体验

《生死场》创作于1934年，萧红跟萧军结合后，一人写了一本长篇小说，萧军写的是《八月的乡村》，萧红是《生死场》。当年的4月20日至5月17日，《生死场》曾以《麦场》、《菜圃》为题在哈尔滨的《国际协报》副刊发表了前两章，后来萧红萧军两个人从大连逃到青岛，在青岛完成了这部作品，并将原稿寄给了远在上海的鲁迅，那时他们也不认识鲁迅。同年11月，他们两个人也到了上海。他们生活没有着落，作品也发表不出去，只好求助于鲁迅，鲁迅开始通过一些关系帮他们发表作品。本来想通过正常渠道出版他们的著作，但因为内容都与抗日有关，在国民党图书检查委员会那里通不过。鲁迅只好将稿子拿回来，以“奴隶丛书”的名字自费出版，其中只有三部书稿：叶紫的《丰收》，萧军的《八月的乡村》，萧红的《生死场》，鲁迅分别为它们写了序言，对于《生死场》，鲁迅似乎特别重视，还请胡风为它写了《读后记》，他们高度评价了萧红的创作，一下子就奠定了她和萧军在上海文坛的地位。

萧红后来还写过一部长篇小说《呼兰河传》，还有一个短篇《小城三月》，都是非常精致的小说。但我今天为什么偏偏要讲一部还不太成熟的《生死场》呢？并不是说我不喜欢《小城三月》和《呼兰河传》，其实《呼兰河传》是萧红艺术上的一个精品，艺术上几乎达到炉火纯青的状态，《小城三月》是一个迷你的《呼兰河传》，但是，我更喜欢《生死场》，主要是看重《生死场》给中国文学带来的冲击。这个作品很不成熟，但是它有原始的生气，有整个生命在跳动，有对残酷的生活现实毫不回避的生命体验。

萧红在这个作品里面写了东北一个小村庄中一群人生生死死的生命状态，写法上可能会让人挑出很多粗糙的毛病，但作品中惊心动魄的力量也直逼人心。比如第七章《罪恶的五月节》中写到的王婆服毒自杀，棺材买了，坟也挖好了，剩下最后一点气息了，“嘴里吐出一点点的白沫”，这时候几年没有见到的女儿回来了，她不知道母亲这个样子，她本来是生活不下去，投奔母亲而来的，所以看到这个情景，感情有一个巨大的逆转：“那个孩子手中提了小包袱，慢慢慢慢走到妈妈面前。她细看一看，她的脸孔快要接触到妈妈脸孔的时候，一阵清脆的暴裂的声浪嘶叫开来。”这种哭声绝对不是那种娇小姐的有气无力的哭哭啼啼，它是迸发出来的，是“暴裂的声浪嘶叫开来”，带着一种埋在心底的力量，非常有穿透力。大家都在呼天抢地地哭，男人们都在嚷叫：“抬呀！该抬了。收拾妥当再哭！”好像人死了根本不当一回事儿，他们完

全没有感情，只是在完成一件工作，所以要“收拾妥当再哭”，这也不是那种细腻的情感，而是粗糙的，没有一点软绵绵的温情。女儿的到来让大家弄清楚王婆自杀的原因，原来是当胡子的儿子死了。大家在心理上已经接受了王婆的死，可谁知道事情却突然又有了变化：“忽然从她的嘴角流出一些黑血，并且她的嘴唇有点像是起动，终于她大吼两声……”于是有人慌忙喊死尸还魂，怎么办？拿扁担去压！“赵三用他的大红手贪婪着把扁担压过去。札实的刀一般的切在王婆的腰间。她的肚子和胸膛突然增涨，像是鱼泡似的。她立刻眼睛圆起来，像发着电光。她的黑嘴角也动了起来，好像说话，可是没有说话，血从口腔直喷，射了赵三的满单衫。”血都喷了人一身，写得够恶心的，但在垂死挣扎中人的顽强的、坚韧的生命力也可见一斑。写到这里，大家觉得她必死无疑了，人也装到棺材里面了，要钉棺材盖了，但是“王婆终于没有死，她感到寒凉，感到口渴”，她说了句“我要喝水”，就活过来了，前面非常夸张地写到了死前的挣扎，可是这么平静的几句叙述中她又活过来了，如果我们从理性的角度说，至少前面应该有一个铺垫，她没有死，可是前面写到她那么像死的样子，怎么又会活过来？当然你一定要找理由也是可以找到的，赵三拿扁担一压，黑的血吐出来，就把毒的东西都吐出来。但是我觉得，萧红的小说里，好多这种场景中对生命的那种体会、那种感受，都是写到了极致，生命不是按照我们正常逻辑在那儿慢慢演化，她写到人死的时候，就把死的状况写到了极点，好像生命已经死灭掉了，可是突然一个转变生命又活过来，爆发出一个新的迹象。在这种极端的状况下生命中本质的东西才显露出来。如果是进入到文明状态，她不会这样写，这种极端的状态属于另外一套话语系统。再比如里面写到金枝怀孕以后非常痛苦，她摘柿子，把青色的柿子摘下来，她妈妈一看到这个情况非常生气，就用脚踢她，然后她就说，“母亲一向是这样，很爱护女儿，可是当女儿败坏了菜棵，母亲便去爱护菜棵了。农家无论是菜棵，或是一株茅草也要超过人的价值。”（二、《菜圃》）这是典型启蒙的话语，鲁迅式的启蒙主义语言，但是它里面写到这种人性的残酷完全出于本能的。这种本能的冲撞，残酷的表现，都是带有血淋淋的惨痛。看到这里，我就想到萧红在《呼兰河传》中所写到的“在我三岁的时候，我记得我的祖母用针刺过我的手指”，“她拿了一个大针就到窗子外边去等我去了，我刚一伸出手去，手指就痛得厉害。”〔4〕估计这是萧红小时候真实的经历，在生命非常粗糙的环境当中，野蛮已经成为习惯，甚至弥散在亲人之间了。萧红有这种惨痛的经验，她才会写出了金枝和她母亲的这种关系。

《生死场》写得很残酷，都是带血带毛的东西，是一个年轻的生命在冲撞、在呼喊。我觉得这样的东西才真是珍品！她的生命力是在一种

压不住的情况下迸发出来的，就像尼采说“血写的文学”。这样的作品，在文学史上具有至高无上的价值。这不能用一般的美学的观念去讨论，它要用生命的观念去讨论。所以，这部《生死场》是一部生命之书。

关于民间理论，我曾写过很多文章，但是，我一直没有写出一篇谈民间的美学理想的文章，民间的美是什么？很难一下子说得清，但它有这种能力，把一切污秽的东西，转换为一种生命的力量。这样一种东西，很难说美，美不美就看生命充沛不充沛。而生命充沛总是美的，生命的充沛总是带来一种原始的血气、一种粗犷、一种力量，这样的东西在美学上，我认为是最高的境界。第一义的美一定是来自于原始生活，来自于朴素的大地，是健康的、与大自然是沟通的。至于残缺的美、病态的美、生肺病的美，这是第二义的，第二境界的。就好像我们在讨论人物，像林黛玉当然是很美的，但这是一种病态的美，病态实际上不美，它里面有心理层面，有感情层面，很多东西来配上去讲的才是美的。好像一棵树，一片原始森林浩浩瀚瀚，郁郁葱葱，才是美的，总是比一个盆景，一个松树树枝弯来弯去的要美，你把树枝弯了十二道弯，你说他手工很巧，但这不是树本身美，是你自己做出来的。但是另一方面，自然本身又是可怕的，残酷的，当我们在讨论这个美的时候，绝对不能忘记它残酷的一面。中国的古诗、西方的名画在表现大自然的时候，总是表现恬静的静止的东西，它只选取一个场面，把一个大自然的景象定格下来，这当然非常美。但是，如果你进入到生活场里，到大自然本身当中去，它根本就不是静止的、定格的，它是生生不息的，它美，就是因为它有生命。永恒的东西就不是生命，生命一定是生生死死的。这个生命的转换就是大自然。自然总是一年四季，春夏秋冬，自然里面总归有山崩地裂，有地震，有洪水，无数次循环。人也是这样，总归有死亡有诞生。在这个过程当中，没有一个静止的美，当我们在讨论自然美的时候，静止的美还是第二义的，更高的美是一种动态的美，永远在涌动的这样一种生命的东西才是真正的美。那么，这样一种美的东西，它一定不是纯净的、纯粹的。所以我用了一个词，这个词其实很不好，我把它活用了，就是“藏污纳垢”。藏污纳垢是很可怕的，污和垢都是生命当中淘汰出来的东西，但问题是，大自然一定是藏污纳垢的。我们仔细看看空气，空气里都是细菌、肮脏的东西，大地也是这样，生命也是这样。死的东西，它转化为腐蚀质来肥沃土地，就转化出另外一种生命。你走进原始森林，第一个闻到的就是一股腐烂的味道，大量的树叶都掉下来腐烂，以后它就生出肥料，滋养生命。我们所谓的沼泽地就是靠各种各样的死亡的东西去腐烂，然后它形成一个新的有生命的世界。

《生死场》中所描绘的世界就是一个“藏污纳垢”的民间世界。这个

作品的开场似乎是很诗意的田园图景：

一只山羊在大道边啮嚼榆树的根端。

城外一条长长的大道，被榆树荫蒙蔽着。走在大道中，像是走进一个动荡遮天的大伞。

山羊嘴嚼榆树皮，黏沫从山羊的胡子流延着。被刮起的这些黏沫，仿佛是胰子的泡沫，又像粗重浮游着的丝条；黏沫挂满羊腿。榆树显然是生了疮疖，榆树带着偌大的疤痕。山羊却睡在荫中，白囊一样的肚皮起起落落。

菜田里一个小孩慢慢地踱走。在草帽盖伏下，像是一棵大形菌类。捕蝴蝶吗？捉蚱虫吗？小孩在正午的太阳下。

很短时间以内，跌步的农夫也出现在菜田里。一片白菜的颜色有些相近山羊的颜色。

毗连着菜田的南端生着青穗的高粱的林。小孩钻入高粱之群里，许多穗子被撞着，从头顶坠下来。有时也打在脸上。叶子们交结着响，有时刺痛着皮肤。那里是绿色的甜味的世界，显然凉爽一些。时间不久，小孩子争着又走出最末的那棵植物。立刻太阳烧着他的头发，机灵的他把帽子扣起来，高空的蓝天遮覆住菜田上闪耀的阳光，没有一块行云。……（一、《麦场》）

榆树，山羊，大道，菜田，高粱地，农夫，这是东北特有的风光，但你马上就会发现它跟沈从文笔下的场景截然不同，《边城》在言说自然美之后，接下来是写民风的淳朴，连妓女都带着情义，但《生死场》首先出场的是“罗圈腿”，他的羊丢了，就没头没脑地去找羊，又因踩了邻人的菜而打架。就是在农民劳动之后的休息时间，大家坐在一起闲谈，内容也毫不温馨，与沈从文笔下的老爷爷给翠翠讲的故事不能比拟，这里的王婆讲的故事是充满血腥的，是讲她怎么把三岁的孩子摔死：“我把她丢到草堆上，血尽是向草堆上流呀！她的小手颤颤着，血在冒着汽从鼻子流出，从嘴也流出，好像喉管被切断了。我听一听她的肚子还有响；那和一条小狗给车轮压死一样。我也亲眼看过小狗被车轮轧死，我什么都看过。”（一、《麦场》）这完全是一个混乱的肮脏的、甚至令人恐怖的世界。小说中几次写到了坟场，那种弥漫着死亡气息的地方，是当地人生命状态的一种形象的展示，这个场景也充满着隐喻性。先是小金枝被父亲摔死后，所展现的乱葬岗的情景：孩子已经“被狗扯得什么也没有”，“成业他看到一堆草染了血，他幻想是小金枝的草吧！他俩背向着流过眼泪。”“成业又看见一个坟窟，头骨在那里重见天日。”“走出坟场，一些棺材，坟堆，死寂死寂的印象催迫着他们加快着步子。”（七、《罪恶的五月节》）生命消失了连个痕迹都留不

下，可见生命的价值和分量。这里不是给亡魂们安宁的墓园，这是躁动的、永远也无法安宁下来的世界，在这个世界中，所谓的痛苦和忧愁已经脱离了它本来的意义，变得既不重要但又深入骨髓。在第九章《传染病》中，瘟疫再次将死亡带给了这里的人们，作者写坟场的笔调很低沉，在这低沉的调子背后是一股强调的力量，被压抑的要崩溃的力量，它在展示生命如蚊虫一样低微的同时，也展示了生命的韧性：

乱坟岗子，死尸狼藉在那里。无人掩埋，野狗活跃在尸群里。

太阳血一般昏红；从朝至暮蚊虫混同着蒙雾充塞天空。

……

过午二里半的婆子把小孩送到乱坟岗子去！她看到别的几个小孩有的头发蒙住白脸，有的被野狗拖断了四肢，也有几个好好的睡在那里。

野狗在远的地方安然的嚼着碎骨发响。狗感到满足，狗不再为着追求食物而疯狂，也不再猎取活人。

完全是一幅生命自生自灭、没有人理会没有人关心的图景，这是民间世界的自在的图景。它带着原始的野蛮和血气，就像作品中几次写到的野狗在咬死尸，“嚼着碎骨发响”，这是生命跟生命之间的凶残的吞噬，完全是一股令人颤栗的原始状态。作为一个女性作家，萧红能够感受到生活中的这种粗犷和力量，也正是她不同于别人的大气的地方。

注释

〔4〕《萧红全集》，第759、760页。

（二）生的坚强和死的挣扎

接下来的问题也很明显，在这样一个民间世界中，人们之间究竟有没有爱的存在？刚才有的同学在质疑。他认为在萧红的作品里，男女之间的爱、父母与子女之间的爱以及对祖国的爱，这三层爱的意义都是由肯定到否定的一个过程，换言之，爱在萧红的作品里都是毁灭性的。我觉得，这个问题实际上涉及到对于民间文化现象的一种认知，这个同学的看法延伸出去，是说在我们中国普通的民间，所有爱的萌芽都会被现实生活所毁灭。这种人生也是悲哀的。这种悲哀是从五四以来启蒙主义者的观点来看的，像鲁迅说过，中国是一个“无声的中国”，就是说这个民族没有生命力，因为它所有的生命力都被统治阶级压抑住了，那种极端的贫困，那种野蛮的文明，把人的个性全部抹杀了，建立在个体之上的各种各样的心理因素和感情因素都失落了。

那么，我们该怎么看《生死场》？从这个作品的出版到今天已将近七十年过去了，如果里面的小金枝活着，现在已经是老太婆了，为什么一直到今天我们还在讨论它，讨论爱存在不存在这些问题？我发现刚才讨论当中，大概有一半以上的同学是从农村来的，都谈到萧红的《生死场》跟自己家乡比较是差了多少，或者说是差不多。我觉得，不在于农村的现实状况是否发生了变化，这不是很重要的一个问题，重要的是人类的感情生活、人类的生命力的表现，这个问题是超越时空的而不是以时间为尺度来计算的。这跟科学不一样，科学有一个时间的界定，比如我们用的是什么车，我们可以用速度来定量分析，今天是马车，明天会变成汽车，后天火车，再后天会变成新干线、磁浮列车，它总要变，而一旦变了，就可以把前面的东西淘汰掉。历史也是有时间界限，我们谈历史一定要谈时间，公元前是什么，公元后是什么。但是，文学是诉诸人的感情和生命的，而人对自我的感受，对生命的感受，永远是从一个原点出发，它不随着时间的发展而变化，在这个意义上是没有时间的。我们今天读屈原的诗，读唐诗宋词，读《红楼梦》，读西方的一些文学名著的时候，如果我们说这个书只不过是古代的一部伟大著作，跟我们今天已经没关系了，那我觉得，这部书就该淘汰了。但真正的文学是不会淘汰的。我们今天读很多古代作品，不能感动，是因为语言变了，比如《诗经》或《楚辞》，我们先要拿了一本词典查，那查下来就趣味索然了。如果我们没有这样一个语言障碍的话，很多问题它还是诉诸人的最基本的东西。那么，一部好的文学作品，哪怕它隔了几百年、上千年，到今天，我们读起来仍然会感受到很多很多，它好像依然活在我们身边。这是文学的魅力，文学之所以一代一代不断地被人咏唱，就是因

为它诉诸人的生命、人的感情。但感情是非常不牢固的，因为现实生活要发生变化，它不可能永恒、不可能持久，尤其是要达到非常纯粹的、跟生命相连的状态，只能是在人生中的非常短暂一刹那的瞬间。它稍纵即逝，最好的例证在《浮士德》（Faust）里，浮士德一生都不满足，直到生命的最后时刻他才说，人生是多么美好啊，时光你停一停。那时候他的眼睛已经瞎掉了，他感受到的是幻觉，但这个幻觉当他真实感受到并吐露出来时，他的灵魂就被魔鬼抓去了。因为他跟魔鬼签订了协定，不能满足，不能感受生活的美好。也就是说，即使在西方基督教文化里边，美好也只是一瞬间的，当你感受到这种美好的时候，灵魂已经被上帝或者被魔鬼带走了。但人类存在一天便会不停顿地去追求它、去迷恋它、去感受它，对这样一种情感或生命状态的叙述和表达就是文学，所以我们才会有一代一代的文学。一代一代的文学作品反复咏唱的永远是一个主题，即我们人类生命最本体、最本原的东西，无论用音乐、用绘画、用文字、甚至于现在用现代化的电影，人类在不同的时间，用不同的手段，他所表现的永远是一个稍纵即逝的东西。如果这个东西像一块石头一样存在在那儿，那就不需要人类一代一代去咏唱，只要有一块石头就够了。而恰恰它不是永恒存在的，是稍纵即逝的，所以，爱情是没法证明的，你所有被证明的已经不是爱情，是另外的东西了，那真正存在你心中，也就是一瞬间。那就是人对于美好、对于完美、对于爱这样一系列人类精神生活的永恒探索。文学就是人类一代一代去探索这样一个永远不能达到、但永远要追求的东西。

萧红的《生死场》首先就是把自己所有的生命感受跟生活经验毫无保留地、赤裸裸地写给大家看，所以，我相信，《生死场》就是萧红家乡的一个描绘，如果没有这种生活经验就不可能写到这个程度。比如她如果没有自己体会到生孩子的痛苦，她就写不出那么恐怖的生孩子的经验。同样没有母亲那么残酷对待子女，她就写不出金枝和她母亲之间的关系〔5〕。我们在冰心的小说里是读不出这些东西的，冰心整天在说“梦话”：什么天上下雨了，鸟躲到树里，心中的风暴来了，躲到母亲的怀里……萧红对所有这一切的描绘，对真实的追求和表现，是一种力量，一种真心的袒露。现在有很多作家，心理比较阴暗，老是去找一些肮脏的东西给人看。但是，萧红这个作品非常坦率地把她对生活的感受和生活的真相都告诉大家，她并没有刻意去强化它，她的有些议论是内心自然、真诚的流露。比如金枝的母亲打女儿，她就说：“母亲一向是这样，很爱护女儿，可是当女儿败坏了菜棵，母亲便去爱护菜棵了。农家无论是菜棵，或是一株茅草也要超过人的价值。”（二、《菜圃》）她这些话中没有那种知识分子高于民众、对民众的愚昧的嘲笑，或者愤恨，而且正是在这种表现当中，萧红把自己的爱心也表现出来。尽管她

描写的所有的人都是野蛮的，都是我们今天看来不能忍受的，可是，所有这些人又恰恰是我们生活当中最最宝贵的生命，每个人都是有尊严的。就像麻面婆，麻面婆是一个低能的女人，可是这样的女人，她也知道努力，知道要引起人家注意，她“听说羊丢，她去扬翻柴堆，她记得有一次羊是钻过柴堆。但，那在冬天，羊为着取暖。她没有想一想，六月天气，只有和她一样傻的羊才要钻柴堆取暖。她翻着，她没有想。全头发洒着一些细草，她丈夫想止住她，问她什么理由，她始终不说。她为着要作出一点奇迹，为着从这奇迹，今后要人看重她。表明她不傻，表明她的智慧是在必要的时节出现，于是像狗在柴堆上耍得疲乏了！手在扒着发间的草杆，她坐下来。她意外的感到自己的聪明不够用，她意外的对自己失望。”（一、《麦场》）一看就很好笑，傻傻的，笨笨的，但作者的笔调却非常严肃，麻面婆一直想努力把事情做得好一点，这就是人活着的尊严。包括金枝，也包括王婆的丈夫赵三，还有二里半，都是很委琐的人，可是，到最后真正关键的时候，那种顶天立地的豪情也都迸发出来了。赵三在抗击日本人的宣誓中流着泪说：“国……国亡了！我……我也……老了！你们还年青，你们去救国吧！我的老骨头再……再也不中用了！我是个老亡国奴，我不会眼见你们把日本旗撕碎，等着我埋在坟里……也要把中国旗子插在坟顶，我是中国人！……我要中国旗子，我不当亡国奴，生是中国人，死是中国鬼……”（一三、《你要死灭吗？》）他年轻的时候反抗地主没有成功，窝囊了一辈子，这个时候的豪气又被激发出来了。二里半最后不也是在打听“‘人民革命军’在哪里”吗？萧红写了一群不像人的人，可是萧红没有说，这种不像人的人就没有生存的权利。这些人过的都不是正常人的生活，可是，就在这种生活当中，人也有尊严。正如胡风在《读后记》中所说的：在一个神圣的时刻，“蚁子似地为死而生的他们现在是巨人似地为生而死了”。〔6〕

由此，来理解中国民间社会的“爱”的问题，很多东西可能会更明朗。爱本来是一个很抽象的名词，它只有跟情连在一起，并转换为一种感情，作为感情当中的一种因素，我们才能把它说到实处。但不同时间、不同环境、不同空间的人，在爱情这个概念上，理解是不一样的。人类经常说到爱情，当大家在讨论这个问题时，是对爱有过一个界定的。在西方，爱的界定，我认为最早是跟宗教、跟神的概念连在一起的，爱首先是从对上帝的爱开始，把自己完全奉献给上帝，是献身。献身，就是把自己交给别人，或者说，把我的身体或一切奉献给一个抽象的东西，那就是上帝或者神。这个过程叫爱。这个感情后来世俗化，变成人的爱情、情欲、欲望等等，但是在世俗化里面，人们在界定爱情时候，一定有个概念，比如，有人说，他们结合又不是为爱情，她是为了

一座房子，这种说法很多的，那就是人家看出这个爱里面有功利，你有索取的，有索取的不是爱，爱是一种献身，是一种奉献。当你因为一种喜欢，而不是被迫的，愿意把自己一切交给对方，或者愿意为对方做出自己力所能及，甚至是力不能及也要去做，这样一种动力叫爱。

那么，这种动力是哪里来的？这是一个感情的因素，但是同时，我认为也有生命的因素。回到伦理学上来说，这是人的一种本能。在人的生命本能里面，有一种东西是要求牺牲自己的。因为人的生命没有永恒，生命从生出来开始，每一分钟、每一秒钟都在死去，生命能量就是不断地在耗费。就是说，生命的过程不是一个生长过程，而是一个消耗的过程，就好像一盆火，火不会永远烧下去的，火点燃了以后，它就是在消耗燃料，到最后，燃料没有了，火就熄灭了。宇宙、地球，实际上都是一个消耗的过程，人的过程当然也是消耗过程，这是最本质的，生命就是这种状态。但是，生命跟其他东西不一样，一本书你把它撕坏，就没了，一个动物或者一个人，他虽然老了死了，可是他有一个再生殖的能力，会再生出另外一种生命力量，比如说，他通过结合生孩子，那么他把生命又移交给孩子，他死掉了，可是孩子还能够活着。我们说某某人的精神永垂不朽，如果这个精神没人问了，那早就死掉了，但是他的思想学说、能量能够传播给别人，别人继承下去，这叫永垂不朽。整个人类也是这样。生命不仅有消耗的本能，还有再生的本能。这是生命的一个基本状态。这样一个过程，是生命运动的过程。而爱，我认为，是一个人的生命本质的感情，它符合两个标准，一个是消耗的过程，所谓的爱一定是把自己的东西消耗出去。另外，爱是有再生能力的，比如我这个爱托给了她，她可以再生出爱，不是说，一生只有两分钟的爱情，比如结合以后，爱的形式变了，会更爱，它会一直生存下去，那么这也是再生的力量。所以我觉得，如果人类没有爱，这个种族就不会延续下去，种族需要通过繁殖，通过生存来使生命延续。那么，这个延续过程当中，爱的力量是凝聚整个力量，但爱是一个比较抽象的概念，如果我们分解到原始的感情，那就是自我牺牲的感情，种族为了使生命保留下来，需要这种自我牺牲，他会牺牲掉某种东西来维护一个群体的东西。那么，我认为，我们在讨论爱的时候，其实最根本的是在这样一个问题上。

可是，随着我们进入了文明时代以后，特别是进入到资本主义时代，人们的宗教意识已经非常淡漠，说西方人的爱是建立在上帝之上，这大概在两千年以前是这样，现在是很难说了。随着资本主义的人对于物质利益的无限制的贪婪和追寻，这样一个基本的生产规律、生产力的刺激和社会发展，人类原始的生命的东西已经渐渐没有了，就被遮蔽掉了。以后，对爱的意识和理解，它本身被修改，就不是本质的东西，是

再生出各种各样的意识形态，包括哲学，包括文学，包括很多东西，它在那里演绎什么是爱，然后就会出现各种各样被各种利益所渗透和篡改的爱的意义。这种意义现在是已经被普遍接受，所以当大家讨论到爱的时候，比如说什么是爱，首先想到的，爱应该是在一个很幸福的地方，家庭是非常和睦的，大家已经幻想出现代文明标准下面的爱，这个定义反过来教育大家以后，按照这样一个在一定的物质条件、文明环境下面被修正过的爱的定义，大家就感到，超出文明圈的范围就没有爱。比如我们不能想象，像萧红这样的文学作品还有什么爱，里面到处都是打啊骂啊，都是吵啊闹啊，生命那么容易被消灭，哪里有爱？我觉得，这里就存在了这样的问题，我们读文学要有这种能量，穿透今天遮蔽在我们眼前的种种文明世界给我们的障碍，深入到生命的本原当中去把握，人的生命是怎么来体现爱的。刚才有个同学讲得非常好，比如农民在萧红的笔底下，首先他表现的是对土地的爱、对羊的爱、对马的爱，二里半为找一头羊可以发疯一样，王婆牵了一头马要去上屠宰场，这个时候那种深沉的感情，我认为这就是爱，这就是人类生命的本原表现了出来，因为这是跟土地、跟生存、跟生命的原始状态连成一片的，所以它会有一种出自本能的爱。

我们不妨看一看第三章《老马走进屠场》中所写的人与牲畜的情感。作者首先写出了一个落叶飘零的深秋凄凉的情景："深秋带来的黄叶，赶走了夏季的蝴蝶。一张叶子落到王婆的头上，叶子是安静的伏贴在那里。王婆驱着她的老马，头上顶着飘落的黄叶；老马，老人，配着一张老的叶子，他们走在进城的大道。"深秋的落叶，是生命终结的象征，老人、老马、老叶子，既是实景，又是互有联系的生命。这正是内心最虚弱的时候，偏偏又在路上遇到了二里半，问她赶马进城干什么，王婆的表情和动作非常准确地体现出她内心的震动和悲痛：

振一振袖子，把耳边的头发向后抚弄一下，王婆的手颤抖着说了："到日子了呢！下汤锅去吧！"王婆什么心情也没有，她看着马在吃道旁的叶子，她用短枝驱着又前进了。

二里半感到非常悲痛。他痉挛着了。过了一个时刻转过身来，他赶上去说"下汤锅是下不得的，……下汤锅是下不得……"但是怎样办呢？二里半连半句语言也没有了！他扭歪着身子跨到前面，用手摸一摸马儿的鬃发。老马立刻响着鼻子了！它的眼睛哭着一般，湿润而模糊。悲伤立刻掠过王婆的心孔。哑着嗓子，王婆说："算了吧！算了吧！不下汤锅，还不是等着饿死吗？"

我们看到王婆的动作已经变得很机械："振一振"、"抚弄"、"颤抖"，到"什么心情也没有"，这是内心在震颤。而这马也不是二里半家的，跟他应当没有什么关系，但我们看到他听到要送去屠宰后的第一反

应，不仅是“非常悲痛”，而且是“痉挛着”，慌得不得了。这完全是一个农人对牲畜的天然的情感，这种情感丝毫不矫情，看他用手去摸马的鬃发就能感到真诚。在这里，牲畜是人赖以谋生的工具，但它们却不是简单的工具，是无所傍依的农人们的伴侣、家庭成员，他们用对待自己孩子样的感情去对待它们。接下来处处在渲染老马的最后的情景，是用王婆悲悯的眼光，又痛惜、自责的心情来看的：

老马不见了！它到前面小水沟的地方喝水去了！这是它最末一次饮水吧！老马需要饮水，它也需要休息，在水沟旁倒卧下了！它慢慢呼吸着。王婆用低音，慈和的音调呼唤着：“起来吧！走进城去吧，有什么法子呢？”

细声细气地恳求老马这番话，也是说给自己听的，她在减轻自己内心的负疚感，从某种程度上看，王婆也从老马的命运中看到了自己的命运，是自己生命耗尽后所不得不面对的结局，下面这段话更清晰地道出了这一层意思：“五年前它也是一匹年青的马，为了耕种，伤害得只有毛皮蒙遮着骨架。现在它是老了！秋末了！收割完了！没有用处了！只为一张马皮，主人忍心把它送进屠场。就是一张马皮的价值，地主又要从王婆的手里夺去。”最为让人感到心酸的是王婆经历了对可怕的刑场的种种场面的回忆与折磨，终于将马送到了屠宰场要逃开的时候，马是什么也不知道的，它只想跟主人回去，所以又跟着她走了出来，“无法，王婆又走回院中，马也跟回院中。她给马搔着头顶，它渐渐卧在地面了！渐渐想睡着了！忽然王婆站起来向大门奔走。在道口听见一阵关门声。”最后王婆是送葬一样地回到家中。这像无声电影中的一个画面，生离死别的场面。如果说他们的生活是极其粗糙的话，那么在这种生活中，同样有细腻的、动人的情感存在。

从生命的本能来看，人是要生存的。生命在一秒一秒地消失，在这个消耗过程当中，人类有一种本能的抗衡，这就出现了一个相反的概念，就是生存。生存就成为人类的伦理的第一任务，我们经常讲“生存第一”，因为它是生命最本原的，他明明知道自己生命一天一天在消失，但是，他必须要有一种意识把它拉住，其实是拉不住的，那你不拉住，生下来就死掉了，他还是要拉住。所以这里就出现了人的生命的张力，这个张力就是人跟自身的消耗之间，一个无情的非常艰巨的斗争，我想这个斗争的张力是人类生命当中的第一因素。这种张力在作品中就是鲁迅所说的“对于生的坚强和死的挣扎”。〔7〕这是在死亡、饥饿、疾病等各种阴影的压迫下，人们默默生存的一种力量，一种坚持下来不被打倒的力量，像作品中一句话所说的那样：“死人死了！活人计算着怎样活下去。冬天女人们预备夏季的衣裳；男人们计虑着怎样开始明年的耕种。”（四、《荒山》）不是说他们没有感情，而是在强大的生存压

力下，他们的感情容不得从容地表达，只能以极端的形式表现出来。成业摔死了小金枝，如果完全是个铁石心肠的人，为什么还要到坟场去看？王婆摔死了自己的孩子，如果一点感情没有，为什么要不断讲起，他们的心上都是有伤痛的，他们这是不断地在挤出自己的脓血来疗治伤痛。《生死场》中没有太多温情脉脉的东西，它所展示的乃是人生最为残酷也最为真实的一面，而在这里蕴涵的情感则是人类的大爱、大恨和大痛。

注释

〔5〕1932年8月的一个黑夜，萧红在洪水中的哈尔滨被急送到医院待产，后在极其痛苦的情况下产下一女婴。萧红后来曾在小说《弃儿》中记下自己这一痛苦的经历："芹肚子痛得不知人事，在土炕上滚得不成人样了，脸和白纸一个样……""这种痛法简直是绞着肠子，她的肠子像被抽断一样。她流着汗，也流着泪。"（《萧红全集》，第157页）关于她跟生母和继母的关系大体是这样的：她出生在一个重男轻女的家庭中，三岁的时候，弟弟出世，后夭亡；六岁的时候，次弟出世。弟弟出生后，母亲把更多精力和爱心都倾注到弟弟身上，对她感情逐渐淡漠。九岁的时候，生母去世，不到三个月，父亲即续弦，"这个母亲很客气，不打我，就是骂，也是指着桌子或椅子来骂我。客气是越客气了，但是冷淡了，疏远了，生人一样。"（萧红《祖父死了的时候》，《萧红全集》，第927页）。以上情况也可以参见季红真《萧红传》，第19章《生产前后》，北京十月文艺出版社2000年。

〔6〕《萧红全集》，第146页。

〔7〕鲁迅《生死场·序言》，收《萧红全集》，第54页。

（三）细致的观察和越轨的笔致

有一位同学以凡高的艺术来说明萧红的创作，这一点非常好。无论是凡高，还是萧红，他们都不是预设一个艺术形式，他们的创作完全是为了给自己的感情世界寻找一个表达存在的方式，凡高要表达一种非理性的蓬勃的感情，凡高的画只能这样画。从绘画来说，它主要是空间艺术，从欧洲的传统，达·芬奇开始，它就有透视法、远小近大等等一系列表达空间的方式。可是，在凡高的作品里，所有的内在的东西都打开了，所有的都展示在一个平面。这样的创作方式，中国绘画史上也很多，中国山水画从来没有透视法的，陕西户县的农民画也是这样，农民脑子里就没有空间概念，他高兴在角上画一个房子，就画一个房子，高兴在这个地方画朵花，就画一朵花，他脑子里出现的是一种内在生命展现的平面，所有的意象都同时展示在一个空间里面。萧红的小说就有这个感觉。小说是时间概念，它一定要有先有后，一个长篇小说一定要发生在哪一年，然后按照时间线索一路下来，如果你要写到以前的事情，那么还要有一个倒叙。可是在萧红的作品里，你很难找出一个时间线索。虽然仔细地看，她是有时间安排的，整个感觉上，她一会儿写这个，一会儿写那个，一个个场面是同时可以展现在你面前，她是在同样一个平面上来展示她的一种叙事艺术。我们通常说萧红的作品就是一种散文化的小说，或者说诗化小说。其实小说本来就没有一个固定的形式，只是我们人为地界定，好像小说一定要有时间线索，有中心，有高潮等等。你看，乔伊斯（James Joyce,1882—1941）写《尤利西斯》或后来的《芬尼根守灵夜》（Finnegans Wake）就是这样，其实很短一点时间，他把它无限扩大，无限扩大以后，他完全可以并置地写出许许多多时间段，在同一个场面上展示出来。他把以前的对小说的理解完全粉碎。西方意识流或者心理小说，虽然没有时间线索，但有心理时间，在萧红的作品里，她连心理时间都抛弃了，展示出来就是一个个人性的场面，这些场面争先恐后地出现。比如她前面一段写一个小女孩跟一个男人在那儿约会，后面一段突然写到一个老太婆牵一匹马去屠宰，这毫无关系，你找不出里面的线索，也没必要找。她给人的感觉就好像中国农民画。这是一种给小说空间带来无限张力的表现方式，而且表达的容量也很大。

为什么会出现这样一种小说的形式？我的感觉，女性作家跟男性作家是不一样的，男性作家写小说，时间性是非常强的。时间的概念在男性的思维里面非常重要，所以他的叙事往往都是直线，一条或者两条直线一泻到底，你看一般的长篇小说都是男性作家写的，四卷五卷，基本

线索是一条线不断的，然后其他枝枝蔓蔓可以旁延出去。我觉得，男性作家表达这样的一种思维方式非常恰当，当然他要故意打乱叙事时间、搞意识流也是完全可以做到的。相反女性作家的思维上也有这样线性发展的。比如我们读丁玲的小说《太阳照在桑干河上》，这也是非常好看的一部小说，你几乎读不出一个另外的感觉，她跟男性的小说模式是一样的，完全是一种男性思维。但是，萧红开创了另外一种带有女性思维的叙事方式。

萧红的小说，每一个小阶段有一个旋律，过渡到另一个阶段，又是一个旋律，这样不断地推进，然而旋律跟旋律之间是没有关系的。这样的叙事特点当代也有，举一个非常现成的例子，当代女作家林白，林白的小说就是萧红的思维，林白也写长篇，中篇，但好像从来没有一个小说故事非常完整、一条线一贯到底的，她的故事也会发展，也会有主人公，但是她的叙事上，她的情绪上，总是一个一个小高潮，一个一个小故事。她脑子出现的空间场面，是一个一个片段，很多很多的空间并置在上面。这跟男性作家很不一样，男性作家总是一个线索，有一个完整的严密的逻辑。关于这一特点，林白也好萧红也好都还停留在比较感性的、不自觉的阶段，还没有提炼到一个高的层次。我不知道同学们有没有读过英国女作家弗吉尼亚·吴尔夫（Virginia Woolf,1882—1941）的《海浪》（The Waves）。我读这部小说的时候，有一种一直压在海底下的感觉，就好像身体感受着海浪不断打上来，一波一波，人生从生到死，就像海浪一样，一代一代从年轻开始，到年长，最后到死亡，生命就是圆的旋律，一波一波的旋律。这个小说的节奏感非常强，但是，在吴尔夫的作品里，你要找出一个中心人物，一个中心事件，一个主线，那根本就找不到。她的整个故事是跟着生命的旋律在走。《生死场》也是这个样子，每一章开始的时候，往往是一个静态的画面和情绪，但人物出现了，都动起来了，当人的内心冲突达到高潮的时候，自然的画面又插进来了，形成一个回旋，接着再向前冲击开去，形成下一个轮回。从整个作品看，前九章是展现乡村的不同生活场景，但不是一个平铺直叙，而是在并置画面的内部都有着激烈的冲突，生生死死的壮剧，都是在这种平静的叙述中，在略带着一点死寂的气氛中展开的。当瘟疫传播开来，人们感觉“要天崩地陷了”的时候，前半部分突然结束了，中间插进了一个第十章《十年》、十一章《年盘转动了》，这两章在全书中起到承前启后的作用，但绝不是可有可无，它不但给前面的故事以缓冲的余地，启动了后面的故事，而且在全书的节奏上起到非常关键的作用，它做了一个小小的停顿，如乐章低沉下来的小回旋，但又酝酿着后一个高潮的到来。第十章只有四段话，但是萧红在语言节奏的把握上非常准确：“十年前村中的山，山下的小河，而今依旧似十年前。河水静静的

在流，山坡随着季节而更换衣裳；大片的村庄生死轮回着和十年前一样。”就是这种不紧不慢的语调，而接下来开始缓缓地启动新的变奏了：“雪天里，村人们永没见过的旗子飘扬起，升上天空！”“这是什么年月？中华国改了国号吗？”马上紧张起来了，搜查、杀人、反抗都来了。有意思的是，这中间又插进了金枝到城市中谋生的遭遇，这不仅使后半部分的内容与前半部分有了联系，不至于割裂，而且又使小说的后半部分的叙述呈现不同的层面，不单调。结尾，金枝要去做尼姑，实际上使叙述的调子再次低沉下来，而二里半的远行，则给了人们很多的期待和猜想，再次上扬了一下，但不是高扬。《生死场》在整个节奏上就是这样一唱三叹，回旋往复，非常有特点。在西方文学里面，弗吉尼亚·吴尔夫是一个异数，在中国文学里面，萧红是一个异数。

萧红是中国现代文学史上最有文体意识的作家之一，她曾经明确地表达过：“有一种小说学，小说有一定的写法，一定要具备某几种东西，一定写得像巴尔扎克或契诃甫的作品那样。我不相信这一套，有各式各样的作者，有各式各样的小说。”〔8〕在一生短短的创作历程中，萧红常有大胆的“越轨的笔致”，这从《生死场》中可以看出，到后来的《呼兰河传》、《小城三月》已形成特有的风格，那带有诗意的笔致、抒情的句子、回旋的情感，形成了萧红独有的文体特点。但是我们的主流文学，包括我们的评论家都是男性，所以当我们对这个作品进行价值判断、美学判断的时候，我们情不自禁地是按照比较传统的思维方式，我们首先关心这部小说情节有没有高潮，线索是不是清楚，主线是什么，副线又是什么，矛盾冲突是不是激烈，我们用巨大的理性的思维方式去套萧红，去解读《生死场》，那你根本没有办法解释，她不在这个审美的范畴里表达。但如果你仔细读《生死场》，换一种眼光去理解，去贴近这个小说，你真会感到萧红的心在跳动，萧红的血在奔涌，感觉到她的灵魂跟你一起在那儿呼号，你仿佛听得见萧红的声音。我觉得这就是艺术，这就是艺术的冲击力。

注释

〔8〕转引自聂绀弩《萧红选集·序》，第2—3页。

第十一讲 民间视角下的启蒙悲剧：《骆驼祥子》

市民文学的代表
《骆驼祥子》的文本解读

一 市民文学的代表

老舍先生出生在北京的一个城市贫民的家庭，父亲是保卫紫禁城的一名护军，老舍两岁的时候（1900），八国联军打北京，他父亲在保卫皇城的战斗中牺牲。父亲死后，全家只有靠母亲给人家缝缝补补挣钱糊口。老舍后来上学读书一直是靠一位乐善好施的刘大叔（后来当和尚，号宗月大师）救济，他还曾因交不起学费从北京市立第三中学转到了免费供应食宿的北京师范学校。1918年毕业后，20岁的老舍先是做了小学的校长，后来又被提升为劝学员，算是公务员，生活上相对有保障。这跟其他作家不一样：他不像那些接受了现代教育的留洋学生，骨子里充满了反叛情结，贫穷的底层人得到工作做就特别珍惜，也很容易满足，每个月一百块的薪水也使他能够过上比较丰裕的市民生活，除了孝敬母亲外，老舍说："我总感到世界上非常的空寂，非掏出点钱去不能把自己快乐的与世界上的某个角落发生关系。于是我去看戏，逛公园，喝酒，买'大喜'烟吃。""也学会了打牌"〔1〕。他对小市民的生活极其了解，三教九流都认识。独特的下层生活经验使得老舍的创作也成为新文学史上的一个异端。

我们讲五四一代知识分子立场，老舍与这样的知识分子立场是有距离的。五四新文化运动对老舍没有太大的影响。老舍的创作资源来自于20世纪20年代到30年代的民间社会，那时中国的民间社会还没有完全进入知识分子的眼界，他们看重的是西方的文化，所持的价值标准也是来自西方。五四知识分子看到的是一个"现代化"的新世界，并且用这个世界作为参照，来批判中国的传统文化，也包括批判民间文化。启蒙主义的知识分子一方面批判国家权力，一方面要教育民众，这是同时进行的。知识分子总是站在鸟瞰民间的位置上，把一个隐蔽在国家意识形态下尚不清晰的文化现象轻而易举地当作一个公众问题去讨论，这当然很难说能够切中要害。我读过一篇博士论文，作者谈到一个很有趣的问题：鲁迅写乡村世界，所有小说里的人物都活动在一些公众场合，如河边、场上、街上，他从来没有进入农民家庭，除了《故乡》是写自己家里。这不像写普通农民的家庭，鲁迅始终是站在公众场合看农民生活的。像鲁迅这样的作家对农民生活的了解并不很深入，对于民间的悲哀、欢乐的感受也是间接得来的，五四时代的民间叙述往往是给知识分子的启蒙观念做注脚的，它们并非是喜怒哀乐、悲欢离合的民间世界的真实展示。

民间总是处在被压迫、被蔑视的状态，国家的权力意志经常强加于民间，使得民间原本的秩序被改变，独立的因素也变得模糊不清，知识

分子对它的真正展示其实非常困难。比如长篇小说《白鹿原》，就写了这样一个被遮蔽的民间世界：辛亥革命以后，皇帝下台了，族长白嘉轩向朱先生请教怎么办，朱先生就帮他立了一个村规，树立在村头。当国家混乱的时候，民间社会就用宗法制度取代了国家权力，由一个头面人物代表国家立法，这有点像上帝和摩西在西乃山定下的戒律，告诉你该做什么，不该做什么。这个法规还是代表了国家的意志，真正的民间最活跃的生命力（如黑娃之流）仍然被压抑在沉重的遮蔽之下。但是，尽管民间被压制，民间文化还是存在的，不过它是散落在普通的日常的民间生活中，要真正很好地展示民间，需要像海德格尔（Martin Heidegger,1889—1976）所说的去“解蔽”，否则知识分子虽然写的是民间故事，但实际上仍然是变相了的国家意识形态。只有去掉了国家意识形态的遮蔽，才有可能进入到丰富的民间世界。但这个问题从鲁迅到陈忠实，我觉得并没有很好地解决。

老舍是五四新文学传统之外的一个另类，他的独特的生活经历使他成为一个写民间世界的高手。老舍的小说里所描写的大都是老北京城里的普通市民，甚至他笔下的人物活动在山东、欧洲、新加坡等地，但人物的语言、生活方式也脱不了北京市民文化的痕迹。北京市民文化与海派文化不同，海派文化基本上是在殖民性的背景下形成的，石库门房子里住的大都是洋行的职员，也就是现在的“白领”，他们向往现代化，向往西方，有殖民地的精神特征；而老舍的市民全都是土生土长的市民，所谓的都市是旧传统下的都市社会，他们本身没有什么现代性的意义。但社会在发展，再古老的地域也会有现代性的侵入，在新旧的冲突中，老市民因为太落伍而显出“可笑”，新市民因为乱学时髦也同样显得“可笑”。老舍笔下的人物就是突出了那种可笑性。老舍的市民小说里也有批判和讽刺，但与鲁迅描写中国人的愚昧的精神状态是不一样的。“愚昧”这个词表达了典型的启蒙文化者的态度，有嫌恶的成分，而老舍的批判就比较缓和，不是赶尽杀绝，而是要留了后路让他们走的。老舍笔调幽默，他对人物那种“可笑”的揭示没有恶意，可笑就是可笑，再坏的人也有好笑好玩的地方，老舍对他们也有几分温和的同情。他曾经说过：“穷，使我好骂世；刚强，使我容易以个人的感情与主张去判断别人；义气，使我对别人有点同情心。有了这点分析，就很容易明白为什么我要笑骂，而又不赶尽杀绝。我失了讽刺，而得到幽默。据说，幽默中是有同情的。我恨坏人，可是坏人也有好处；我爱好人，而好人也有缺点。”〔2〕

但是老舍这种写法很为当时的新文学作家看不起。许多新文学作家都是忧郁型的，他们胸怀大志，忧国忧民，往往在写作中长歌当哭，而老舍这样一种用幽默的态度来处理严肃的生活现象，在他们看来未免是

过于油滑的表现。所以直到现在，许多老先生谈起老舍总还说他早期的创作是庸俗的。如王元化先生就批评老舍“把月亮用洋钱来比，俗气了”〔3〕，还有胡适对老舍的作品评价也不高〔4〕，鲁迅也嫌老舍太油滑〔5〕。他们与老舍的审美取向、生活取向都不一样。老舍自身就是市民社会中的一员，他作品中的爱与恨同市民社会的爱与恨是一致的，从中可以看出中国市民阶级的情趣。他与五四一代大多数作家很不一样，后者一般都反对国家意识形态，主张对民间文化要启蒙和批判。而作为市民阶级的代言人，老舍并不反对国家，严格地说，老舍还是一个国家至上者。市民阶级眼睛里最重要的是国家利益与国家秩序，国家秩序比利益还要重要，利益太遥远，而有秩序，才有安定太平，市民才能顺顺当当地生活下来。张爱玲也是这样的，她为什么不写那个时代的大主题？因为她根本就不看重国家，而看重的是国家秩序，至于这个国家是什么性质，他们不管。他们骨子里是国家秩序的维护者。老舍和巴金也是一个鲜明的对照，巴金所攻击的都是代表国家制度的势力，他从理性出发来攻击旧制度、否定旧的社会秩序；而老舍完全是从感性出发，把他所看到的、感受到的社会、人物写下来，他的坏人也是普普通通的坏人，像流氓地痞、军阀官僚，甚至是坏学生，都是秩序的破坏者。

在这样的传统文化背景下，老舍当时对待社会动乱以至革命的态度都是比较消极的。作为一个市民，对社会动乱有一种本能的抵制。老舍是五四一代作家中少有的一个不喜欢学生运动的人。他的小说《赵子曰》写学生运动，学生们把老校工的耳朵割掉，打校长，破坏公共财物，与“文革”时代的红卫兵运动差不多，坏得不得了。老舍年纪轻轻就做过小学校长，从他本人的立场，学生造反当然是不好的。他所谓的坏人，也都是一些不好好读书、惹事生非的家伙。这也显示了老舍对那些社会运动的态度。但在长期的文学写作中，他渐渐地受到五四新文化传统的影响，开始睁开眼睛面对现实，他看到了中国社会的糟糕的现状，尤其是1930年代兵荒马乱，民不聊生的状况，对老舍的刺激很大。他本来是一个国家至上主义者，希望国家安定、有秩序，人民安居乐业，但他看到的情况正好相反，在这样的心理下，他写了一部《猫城记》。他放弃了幽默，改为讽刺，开始向五四新文学的批判和启蒙的主流靠拢，这是老舍第一次严厉批判中国社会，这种批判包含了他的绝望；这是一个小市民的绝望：对革命、反革命，统统反对。老舍接受了五四新文学的启蒙和批判传统，但又是站在传统市民的立场上阐释他的政治主张，结果是两面夹攻，左右都不讨好。

接着，老舍又写了《骆驼祥子》，这是他的扛鼎之作。老舍曾对人讲：“这是一本最使我自己满意的作品”，“这本书和我的写作生活有很重要的关系。在写它以前，我总是以教书为正职，写作为副业”，但他

教书教厌了，想做职业作家：“《骆驼祥子》是我作职业写家的第一炮。这一炮要放响了，我就可以放胆的作下去，每年预计着可以写出两部长篇小说来。不幸这一炮若是不过火，我便只好再去教书，也许因为扫兴而完全放弃了写作。”所以这部书也正像他自己所说的，在心中酝酿了相当长久，收集的材料也比较丰富，而且是在比较完整的一段时间内写出来的，状态也非常好，更重要的是他的创作态度有所转变，“我就决定抛开幽默而正正经经的去写”，在语言上他也有追求，“《祥子》可以朗诵。它的言语是活的。”〔6〕

《骆驼祥子》是以一个人的生活经历为描述对象的小说。中国传统小说很少是写一个人的，如《红楼梦》写了一大群人，《水浒》一写就是一百零八将。中国小说的名字很喜欢用“梦”或“缘”，尤其是“缘”。两个人才会有缘。西方的小说正好相反，一个人的名字可以成为书名，如《浮士德》、《欧也妮·葛朗台》、《安娜·卡列尼娜》、《堂·璜》等等，可以把笔墨集中在一个人的内心世界里进行深入的挖掘，这与西方的个人主义传统有关。另一方面，以一个人的命运为主的小说往往含有非常强烈的时间观念，一个人的时间过程也是一个人的生命过程，时间意识与生命观念糅合在一起。中国传统的小说因为强调几个人、一群人，更多的是强调空间的场景。老舍的小说创作是从阅读欧洲小说开始的，他写的是中国的市民社会，但小说形式和观念更多的则来自西方小说。〔7〕《骆驼祥子》以一个人的名字为书名，也是接受了西方的观念，集中写出了一个人从年轻力壮到自甘堕落的整个过程。这样一个过程就是时间的演变。通过人的生命过程，把文化、历史带进去，他也就是接受了西方所谓的“典型性格”、“典型环境”的方法。

《骆驼祥子》的主题和故事内容都是非常悲观的。老舍早期的幽默、滑稽为五四新文学的“悲情”所替代，他写了一个人的一生从肉体的崩溃到精神的崩溃，写了“个人主义的末路鬼”——个人主义走到了尽头。这个“个人主义”与五四所说的“个人主义”不一样，这里就是指一个人力车夫靠自己的体力劳动生活的意思。一开始，祥子认为他有的是力气，可以自食其力，这是农民到城市后的原始理想。从农村到了城市，从农民成为一个人力车夫，就像农民想拥有自己的土地那样，希望攒钱买车，然后越买越多，最后做“人和车厂”刘四爷那样的老板。但是，现实社会没有为他们提供实现这种理想的保障。老舍没有写到制度的问题，而是写他们地位太低，完全不能掌握自己的命运。小说里面有个人力车夫说了一句话，我们都像蚂蚱一样，没有能力使自己发达起来。那个孙侦探，本来不过是个兵痞流氓，不过是吓唬祥子，这纯粹是敲诈，但他威逼说，“把你杀了像抹个臭虫”。（第11章）这个人本身地位也是很低的，但在他眼里，祥子是没有任何社会地位的。祥子的理想一直是

靠自己的劳动力维持生活，小说就写到了一个二强子和一个老马，他们都曾经年轻力壮过，后来慢慢地老了。人力车夫的收入非常低，社会不可能为他们提供必要的生活保障，所以他们惟一的希望就是快点生儿子，儿子快点长大，来顶替自己，使自己有所保障。可是由于天灾人祸，老马的儿子死了，后来他的孙子也死了，他就沦为乞丐。二强子的儿子很小，只好把女儿卖了。老舍提供了非常现实的东西：人力车夫的经济能力、社会地位，都不足以与之生活保障，那么，人力车夫年轻时辉煌了一阵子以后，很快就是遭遇可悲的下场。有人说，老舍写的故事太苦，太没希望了，〔8〕但老舍当时看到的就是这样一个现实。在这里，小市民的乐天知命的乐观主义已经被“悲情”的启蒙精神所取代。

注释

〔1〕老舍《小型的复活》，收曾广灿、吴怀斌编《老舍研究资料》（上），北京十月文艺出版社1985年，第121页。

〔2〕老舍《我怎样写〈老张的哲学〉》，收《老舍研究资料》（上），第524页。

〔3〕引自陈村《我的母刊》，载《上海文学》2003年第10期。

〔4〕见梁实秋《忆老舍》：“胡适先生对于老舍的作品评价不高，他以为老舍的幽默是勉强造作的。”收《老舍研究资料》（上），第281页。

〔5〕鲁迅批评林语堂提倡幽默时说：“此为林公语堂所提倡，盖骤见宋人语录，明人小品，所未前闻，遂以为宝，而其作品，则已远不如前矣。如此下去，恐将与老舍半农，归于一丘，其实，则真所谓‘是亦不可以已乎’者也。”《鲁迅全集》第12卷，第459页。

〔6〕老舍《我怎样写〈骆驼祥子〉》，收《老舍研究资料》，第609、606、607、609、610页。

〔7〕老舍说他最初创作时：“对中国的小说我读过唐人小说和《儒林外史》什么的，对外国小说我才念了不多，……后来居上，新读过的自然有更大的势力，我决定不取中国小说的形式，可是对外国小说我知道的并不多，想选择也无从选择起。”《我怎样写〈老张的哲学〉》，收《老舍研究资料》，第523页。

〔8〕老舍《〈骆驼祥子〉（修订版）后记》，收《老舍研究资料》，第633页。

二 《骆驼祥子》的文本解读

（一）堕落的命运——祥子与虎妞

关于《骆驼祥子》〔9〕的研究成果很多，我们不必面面俱到地讨论这部小说。这一讲主要就讨论两个人物，一是祥子，二是虎妞。他们两个在小说里构成了怎样的关系？我们先来讨论祥子。他的三起三落的悲剧，从一个理想主义者堕落到一个个人主义的末路鬼等等，这些问题，大家都很清楚。小说最后是小福子死了，祥子完全堕落了，好像变成了一个无赖。“堕落”这个概念，我们说起来，好像就是吃喝嫖赌，不负责任，等等。而大家一定记得，在作品的开头，老舍是以非常赞赏的口气写到祥子没有这些恶习的：“他不怕吃苦，也没有一般洋车夫的可以原谅而不便效法的恶习，他的聪明和努力都足以使他的志愿成为事实。”可是后来，他为什么又走回到“一般洋车夫”的老路上去了呢？老舍对祥子这样一个堕落结局的安排，是通过那些方法表现出来的呢？

祥子一开始从农村到城市，带了一个非常淳朴的农民的理想，就是他要买车，买车对他来说是一个生存的信念。祥子的自尊自强来自哪里？就是来自于他对自己的信赖。信赖什么？信赖自己强壮的身体。小说刚开始时的祥子是——“他的铁扇面似的胸，与直硬的背；扭头看看自己的肩，多么宽，多么威严！杀好了腰，再穿上肥腿的白裤，裤角用鸡肠子带儿系住，露出那对‘出号’的大脚！是的，他无疑的可以成为最出色的车夫；傻子似的他自己笑了。”老舍写得多么美丽！人的信心是从认识美开始的，你爱上一个人，首先是因为这个人美，你感受到他的美，才会从根本上去肯定他。人道主义最早就是从古希腊雕塑艺术对自身美的肯定开始的，于是就出现了文艺复兴时代米开朗基罗（Michelangelo,1475—1564）对人的身体非常夸张的一种美好表现。这与宗教不同，宗教认为人是很丑的，身体都是肮脏的，人的欲望都是不对的，所以伊甸园里的男女吃了智慧果后首先就意识到赤身裸体的羞耻。中国传统文化也是不喜欢自己身体的，总是把人体说成是臭皮囊，这样，人就没有自信，就不会有人道主义。祥子一出场的时候就相信：我的身体多美，我多么健康，这就是从根本上来肯定一个人，所以说祥子是一个个人主义者。个人主义者从这个立场上，他首先肯定了自己是美的，是健康的，是世界的中心。大家注意到，有一段描写老舍写得非常抒情，就是祥子得到了三匹骆驼，可以买车了：

红霞碎开，金光一道一道的射出，横的是霞，直的是光，在天的东南角织成一部极伟大光华的蛛网：绿的田，树，野草，都由暗绿变为发光的翡翠。老松的干上染上了金红，飞鸟的翅儿闪起金光，一切的东西带出些笑意。祥子对着那片红光要大喊几声，自从一被大兵拉去，他似

乎没看见过太阳，心中老在咒骂，头老低着，忘了还有日月，忘了老天。现在，他自由的走着路，越走越光明，太阳给草叶的露珠一点儿金光，也照亮了祥子的眉发，照暖了他的心。他忘了一切困苦，一切危险，一切疼痛；不管身上是怎样褴褛污浊，太阳的光明与热力并没将他除外，他是生活在一个有光有热力的宇宙里；他高兴；他想欢呼！（第3章）

一个农民怎么有“宇宙”这个概念？这个概念是老舍加给他的。农民的脑子不会想到“宇宙”这个词，但是农民感受到的一定是整个宇宙。一个跟土地跟自然那么亲近的农民，他感性地感觉到天地的美好，生活的美好，这就是宇宙。宇宙是一个大空间，所以那个时候，他的心理空间非常大，可以包容一个宇宙。五四时代郭沫若有首诗自称是天狗，说：“我把月来吞了，/我把日来吞了，/我把一切的星球来吞了，/我把全宇宙来吞了。”〔10〕这就叫做个人主义。个人主义者能够站立于宇宙之上，认为个人能环抱一切、力大无比。所以，个人主义者原来是很高大的，后来被不断批判，才给人非常委琐的感觉。祥子就是这样一个个人主义者，一个充满理想的、把自我看得非常宏大的人。但是他的理想在现实当中，在命运的折磨当中，一步步被消磨掉了，是什么造成的呢？我们过去分析《骆驼祥子》都是从大的社会背景上来看的，政治的，战争的，国家内乱，社会黑暗，等等，其实，这些东西全都可以统一到一点上，那就是“命运”。老舍是一个民间化的作家，他没有直接用“命运”这个西方概念，但意思是早已经有了。老舍1930年代在齐鲁大学讲授文学概论的课程时，专门讲到西方写实主义小说的人物命运，他特别指出，读这些写实主义大师的作品，可以看出人们好像机器，受着命运支配，无论怎样也逃不出那天然律。〔11〕其实在写到虎妞死的时候，老舍的叙述已经将这个意思表达出来了：

祥子心中仿佛忽然的裂了，张着大嘴哭起来。小福子也落着泪，可是处在帮忙的地位，她到底心里还清楚一点。“祥哥！先别哭！我去上医院问问吧？”

没管祥子听见了没有，她抹着泪跑出去。

她去了有一点钟。跑回来，她已喘得说不上来话。扶着桌子，她干嗽了半天才说出来：医生来一趟是十块钱，只是看看，并不管接生。接生是廿块。要是难产的话，得到医院去，那就得几十块了。“祥哥！你看怎么办呢？！”

祥子没办法，只好等着该死的就死吧！

愚蠢与残忍是这里的一些现象；所以愚蠢，所以残忍，却另有原因。（第19章）

虎妞出场的时候三十七八岁，生孩子差不多四十岁出头了，一个四十出头的女人就是在现在生孩子也属于高危妊娠，何况还在孕期吃了很多东西。缺乏医学知识，以及不健康的生活方式，还包括残忍，等等，都造成了虎妞的死因。这个“残忍”也就是人们对待命运的态度。虎妞到最后没有能力去看病，大家只好眼睁睁地看着她死去，没有人能救她。这是表面的现象，背后还是有一个问题，如果用民间的眼光来看，也就是个“命”的问题，这个人命该如此了，该死的就死吧。

对祥子来讲也是这样，他的堕落的过程也正是他与命运抗争而不断失败的过程。老舍在写这部小说之前曾经对人力车夫的生存状况作过大量的调查，材料非常丰富，小说的头一章给祥子定位，老舍滔滔不绝地讲述北京人力车夫的各种不同状况，绘声绘色，像是一篇关于人力车夫的调查报告。当说到四十岁以上的车夫时，老舍就毫不犹豫地揭示出他们的悲惨命运：“筋肉的衰损使他们甘居人后，他们渐渐知道早晚是一个跟头会死在马路上。”这一悲惨结局的命运就这么等待着祥子。小说里有一个车夫说，咱们这些人就像蚂蚱，蹦不了几天了。就是说，别看你现在还拉着车疾跑如飞，可是人总是要年纪大的，在你最年轻最好的时光，你可能会养家活口，等到你失去了体力的时候，你肯定是没有好下场。这就是一个车夫的“命运”，车夫在过去不可能有更好的命运，这样一个社会已经规定了这个社会角色的命运。

如果以祥子的堕落为线索，小说里三起三落的买车经过，仅仅是小说主要线索发展的润滑剂，还不是祥子与命运抗争以致失败的主要战场。老舍确实说过，创作这部小说的起因是听来的两个故事，一是车夫买车三起三落的故事；二是车夫失车换来骆驼的故事〔12〕。这两个故事构成了创作《骆驼祥子》的最初动机。但是这两个故事在小说里并不是最重要的场面。小说一共24章，第1章介绍北京人力车夫的生存状况顺便也介绍了祥子的第一次买车，第2章讲祥子遇到兵士连给抓走，失去了自己的车，第3章写祥子偷了三匹骆驼回来又换了钱，于是大家叫他“骆驼”的外号。其实以后祥子的故事发展与骆驼毫无关系，洋车换骆驼的故事没有任何隐喻的含义。祥子第一次买车失车的经历也非常简单，小说里的其他主要人物都还没有出场，故事就完了，更像是一个长篇小说的楔子，一个开头，交代了祥子出场的一个背景。有了这个不太严重的失败经历作背景，祥子后来为买车所作的努力都有了铺垫。

而真正的命运之网是从第6章开始向他布开的，那一章里祥子与虎妞第一次发生了两性关系。那是在祥子拉包月只有三天半就失败，回到人和车厂，意外地遭遇虎妞设下的网。事后祥子还是想不明白事情的前因后果，但他已经感到自己遭遇了一张无法摆脱的命运之网：“他对她，对自己，对现在与将来，都没办法，仿佛是碰在蛛网上的一个小

虫，想挣扎已来不及了。”为了强调这命运的神秘性，老舍故意把这场遭遇写得很蹊跷：那天祥子回人和车厂是非常偶然的，偏巧刘四爷出门不归，虎妞说，她用骨牌打了一卦，知道祥子要回来，才摆下这酒菜等着祥子。似乎一切事情在冥冥之中都已经安排好了，只等着祥子来自投罗网。这样一个故事多少有点风月宝鉴的意思，也符合老舍的市民文学的立场，也是在这个意义上，祥子屡次把虎妞比做红袄虎牙、吸人精血的妖精，有一点隐喻的含义。

在祥子的命运中，如果虎妞是他的劫难，那曹先生就是他的救星，每当他被劫难笼罩的时候，曹先生总是奇迹般地出现了。可惜曹先生力量太小，正不压邪，或者说是道高一尺魔高一丈，每次曹先生都只能缓和一下祥子的困境，但无法根本上解决厄运。当时祥子急于摆脱虎妞而决定去曹先生家拉包月，那天回车厂本来是想好要与虎妞一刀两断的，结果还是敌不过妖精的蛊惑——虎妞“一转身把门倒锁上”。那是祥子第二次陷在命运之网里。接下来第三次就是虎妞装孕、大闹寿宴以及祥子与虎妞正式成亲。当虎妞步步向祥子逼近时，祥子也是屡屡动摇，小说里有一段很精彩的心理描写，直接谈到了命运的问题：

把虎妞的话从头至尾想了一遍，他觉得像掉在个陷阱里，手脚而且全被夹子夹住，决没法儿跑。他不能一个个的去批评她的主意，所以就找不出她的缝子来，他只感到她撒的是绝户网，连个寸大的小鱼也逃不出去！既不能一一的细想，他便把这一切作成个整个的，像千斤闸那样的压迫，全压到他的头上来。在这个无可抵御的压迫下，他觉出一个车夫的终身的气运是包括在两个字里——倒霉！一个车夫，既是一个车夫，便什么也不要作，连娘儿们也不要去粘一粘；一粘就会出天大的错儿。……他不用细想什么了；假若打算认命，好吧，去磕头认干爹，而后等着娶那个臭妖怪。不认命，就得破出命去！

想到这儿，他把虎妞和虎妞的话都放在一边去；不，这不是她的厉害，而是洋车夫的命当如此……（第9章）

在这么个犹豫动摇中发生了孙侦察敲诈祥子的事件，这件事在祥子的命运故事中完全是意外的，但又是致命的，它使得祥子不得不重蹈覆辙，完全陷入虎妞设下的陷阱。所以从故事的发展线索而言，祥子的第二次起落只是一个过渡性事件，它很快导致祥子结婚，正式陷人了“命运”给安置的陷阱。

只有祥子的第三次人生起落（再次拉上了自己的车），才与他的命运之网（虎妞）发生直接的关系，或者说是交织在一起。老舍作为市民文学的代表，对社会的认识有着他特殊的方式和途径，这就是《骆驼祥子》中含有风月宝鉴的色戒成分，就如同《红楼梦》里风月宝鉴在贾瑞

面前不断演示美女与骷髅的交替一样，最终要揭示出色便是空的大结局。在老舍为祥子设计的命运之网下，祥子结婚以后陷入淫乱的魔窟，忍受着虎妞的"吸人精血"的痛苦。骆驼祥子本来应该是个像骆驼那样很棒的农村小伙，气盛精旺，雄风蓬勃，可是老舍始终把祥子写成一个性禁忌者，对虎妞给予的性爱充满了恐惧。他在第一次与虎妞发生性关系以后，兴奋的心情被恐惧和后悔的情绪所压倒，他形容印象里的虎妞："她丑，老，厉害，不要脸！……她把他由乡间带来的那点清凉劲儿毁尽了，他现在成了个偷娘们的人！"（第6章）除了最后一点涉及乡间传统伦理道德外，祥子对虎妞的嫌弃主要还是来自审美（前两样）和生理（后两样），他无法在与虎妞的性生活中获得美感，也无法获得快感。这种恐惧和嫌弃随着祥子的结婚而愈加严重，几乎造成了祥子的精神危机。老舍这样来写祥子的婚后生活："他第一得先伺候老婆，那个红袄虎牙的东西，吸人精血的东西；他已不是人，而只是一块肉。他没了自己，只在她的牙中挣扎着，像被猫叼住的一个小鼠。"（第15章）这里老舍似乎不是在写两性间的寻欢作乐，倒有点像旧道德小说里对遭遇妖精的贪色者的规劝和棒喝。

尽管老舍在描写中相当节制，但仍然处处暗示出祥子的婚后生活处于虎妞的淫乱压迫之下，小说有一段写祥子新婚第二天就外出洗澡，望着自己的身体非常羞愧："脱得光光的，看着自己的肢体，他觉非常的羞愧。下到池子里去，热水把全身烫得有些发木，他闭上了眼，身上麻麻酥酥的仿佛往外放射着一些积存的污浊。他几乎不敢去摸自己，心中空空的，头上流下大汗珠来。一直到呼吸已有些急促，他才懒懒的爬上来，混身通红，像个初生下来的婴儿。"（第15章）这种感觉非常不正常，我们以前读小说，有写到女子被强暴后，洗自己的身体想驱除污浊的细节，可是这里是一个堂堂的男子在屈辱地洗身体，给人的感觉就像是被强奸过一样。

只有弄清楚了祥子与虎妞结婚的象征意义，我们才能讨论第三次买车与祥子的命运的关系。祥子第三次买车用的是虎妞的私房钱，买的是二手货。如果我们把祥子与虎妞的结婚看做是一个风月宝鉴式的寓言，那么，这辆车子只能是宝鉴所演示的一场诱惑，注定是水中月镜中花，到头来是一场空！车子不是祥子的最爱吗？虎妞就用车子来抓住祥子的心。但祥子从一开始就不喜欢这辆车子。——漆黑的车身，配了一身白铜活，黑白相映，在祥子眼睛里像一口棺材，甚至有人还管它叫"小寡妇"。更要紧的是这辆车是从邻居二强子那里买来的，与二强子卖女儿、死老婆有关，他更加感到晦气。——这种沮丧的神情，与他第一次买车时的精神焕发形成鲜明对照。新加坡的学者王润华认为车对祥子来说，象征了祥子的性意识，祥子以拉车来取代对女人的性的进攻，拉车

也成为他的性宣泄。这在紧接着的一章（第18章）“在烈日与暴雨下”里给以了充分的象征[13]。那一章为全书最精彩的一段描写，祥子在6月15日那天出车，先是在烈日下奔跑，转眼又在暴雨中奔跑，祥子拉着车奔跑着，挣扎着，仿佛在地狱里受尽磨难。而在同时间，虎妞把房间出让给邻居小福子拉客人卖肉体，嫖客与娼女施淫，虎妞在一旁窥淫，而祥子在暴雨里挣扎，三者遥相呼应，我并不赞成把这场人与自然搏斗的描写简单地解释成暗示祥子遭遇的性压迫，但是从他在烈日与暴雨中奔跑与挣扎的意象来看，象征了他在婚后的淫乱中感受的痛苦与挣扎是不无道理的。老舍曾经谈他的创作经验时说：“一点风一点雨也是与人物有关系的，即使此风此雨不足帮助事实的发展，亦至少对人物的心感有关。”[14]

在前面我们提到，老舍的小说叙述中有一种身体崇拜和力的崇拜的意识，他一再强调祥子的好身板和好力气，一再说到有了这个祥子就不愁吃了，就有实现自己理想的可能了，这当然是针对车夫这个职业所需要的身体条件而言的，但是从另外一方面讲，老舍也在讲人的一种自然规律，人的力气和生命总有磨损和消耗掉的时候，从壮实到衰老是一个过程，这个过程和这个规律也是不可抗拒的，同样也是一种命运，而男人的性放纵加剧了这一过程的速度。小说里的车夫们以长期的生活经验都很明白：“我告诉你一句真的，干咱们这行儿的，别成家，真的！”“一成家，黑天白日全不闲着，玩完！瞧瞧我的腰，整的，没有一点活软气！……甭说了，干咱们这行儿的就得它妈的打一辈子光杆儿！……车份大，粮食贵，卖买苦，有什么法儿呢！不如打一辈子光棍，犯了劲上白房子，长上杨梅大疮，认命！一个人，死了就死了！”祥子由这个联想到自己结了婚，拉车也没有力气了，所以分外懊恼，这个时候想到回家就觉得：“家里的不是个老婆，而是个吸人血的妖精！”（第16章）祥子不在家中坐着“吃软饭”，坚持要出去拉车，除了想维护自己的尊严以外，在这方面也不是没有原因，至少他认为虎妞败坏了他赖以谋生的重要资本。但是祥子这次致命的重病恰恰是因为他在烈日与暴雨里拉车造成的，因此，如果联系全书对性生活的恐惧来说，把这次人与自然的搏斗的描写看做是祥子婚后生活的性的搏斗与挣扎的象征，也未尝不可。但终于，随着虎妞的死去，那辆被风月宝鉴幻化出来的车也重新失落。祥子被命运彻底摧毁了。

所以在祥子堕落的道路上，虎妞是有不可推卸的责任。这是从小说的象征意义上来理解的。一个健康、单纯、朴素、要强、有理想、有道德的祥子，是如何一步步地走向堕落的道路，虎妞成了他命中的邪恶的诱惑。祥子与虎妞的关系构成一张命运之网，虎妞是网上的蜘蛛，祥子是网上的小虫，而买车的故事只是穿插在祥子堕落过程中的诱惑物。

注释

〔9〕我们讨论所依据的是最初连载于《宇宙风》（1936年9月第25期至1937年10月第48期）上的版本，现收《中国新文学大系1937—1949》第8集长篇小说卷一。而1949年后所通行的人民文学版的《骆驼祥子》，老舍对初版做了删节，结尾部分和涉及到阮明的一些情节都被删掉了。本讲所引的《骆驼祥子》，都依据初版本。

〔10〕郭沫若《天狗》，收《沫若文集》第1卷，人民文学出版社1957年，第45页。

〔11〕老舍《文学的倾向》（下），收《老舍文集》第15卷，第108页。

〔12〕老舍《我怎样写〈骆驼祥子〉》，收《老舍研究资料》（上），第607页。

〔13〕王润华《〈骆驼祥子〉中的性疑惑试探》，收《老舍小说新论》，学林出版社1995年，第160—164页。

〔14〕老舍《事实的运用》，收《老舍文集》第15卷，人民文学出版社1990年，第261页。

（二）虎妞的形象

前一节我们解释祥子与虎妞的关系，是从小说的象征意义上说的，也就是说这部小说有一个隐形的结构，即一个人的堕落之路。至于由什么样的人或物来充当祥子的堕落路上的诱惑是不重要的。但在老舍设置的祥子与虎妞的关系中，旧市民文学中的色戒意识仍然占了主要的位置，以虎妞的淫荡作为祥子的命运之网，是有其正当的理由。但从另一角度来看，这样一种命运结构的设置，也暴露出市民阶级的传统观念和保守的伦理，如祥子所持的结婚恐惧症和性禁忌（即对性事如何戕害身体的迷信），都不能不说是变态的。

然而老舍毕竟是一位杰出的现实主义文学大师，象征的堕落之路仅仅是小说的隐形结构，在显形的层面上，虎妞不失为一个市民阶级的底层女性的典型，一个性格鲜明的流氓的女儿，一个北方下层社会中混出体面来的女光棍，一个性心理变态的老姑娘，她与祥子的关系在现实环境下又呈现出另外一种意义。在现实环境下，虎妞为祥子布下的命运之网的上面，还有一张更大的命运之网，连虎妞本人也成为网上的一个小小的猎物。

小说里的虎妞，不讲仁义，粗俗凶悍，也没有中国妇女常见的懦弱和顺从的性格。中国传统女性在“三从四德”的管束下，多以温柔、体贴、自我牺牲为取悦男子的模范标准。但虎妞却是一个野女人，完全没有传统文化的影响。比如，她对自己的婚姻，既不需要父亲做主，也不需要媒妁之言，甚至连丈夫祥子的态度也不重要。老舍介绍说，这个女孩子从小在人力车夫当中长大，接受的是比较粗俗的教育，在性观念上比较开放，三十八九岁还没有嫁出去，所以死死地抓住祥子不放，甚至主动装怀孕来欺骗祥子，逼他就范。这种泼泼辣辣的女性形象在平常的中国小说中是很少见的。传统的文学资源中大概只有穆桂英这样的女人，她看上了杨宗保，就把他抢来招亲，还用刀对着自己的公爹。但穆桂英是一个强盗，强盗当然可以是无法无天，现在虎妞也是这样一个无法无天的角色，从她身上看不到那种所谓的传统美德。祥子不喜欢虎妞主要是两个方面，一是审美方面，二是性欲方面。从审美的角度看，虎妞自然是极丑的，她长得像铁塔一样，又粗又大，很有蛮力，而且性格粗俗，出口伤人，更增加其丑陋的外表。祥子不喜欢她主要是这个理由，生理上的厌恶是无法克服的；而后一条理由其实不成其为理由，祥子第一次对虎妞表示厌恶是因为发现她不是处女，可是他对待妓女小福子却是完全两样的态度。祥子喜欢的是小福子，又瘦又小，温柔体贴，是男人心中的理想女人，可是小福子的淫荡远在虎妞之上，她被卖给一

个军人，就成为男人的性宣泄的工具，学过春宫，懂得各种性交的知识，这些恰恰是虎妞所不知道的。后来小福子作暗娼，虎妞主动出借场地以偷窥他们的性动作，然后学了与祥子模仿着做，“小福子虽然是那么穷，那么可怜，可是在她眼中是个享过福，见过阵式的，就是马上死了也不冤。在她看，小福子就足代表女人所应有的享受。”（第17章）这里虽然有调侃的意思，但也看得出，虎妞的性生活知识其实是很缺乏的，她并没有享受过真正的性爱，而小福子却不是。可是祥子宁可爱小福子，也不在乎她是不是妓女。可见祥子那套男人的伦理道德都是假的，虎妞吃大亏的还是她的丑陋的长相与粗俗的性格，与私生活是否检点没什么关系。

虎妞这样的一个形象，恰恰是中国现代文学史上最有光彩的女性形象。她没有经过男性眼光的过滤，是一个血肉分明、活力四射的生命的原生态，所以研究者对她的评价历来分歧非常大，有从政治的角度出发，也有从艺术的角度出发，更重要的是一种个人好恶，或者说是男性对女人的规范要求。很少有人喜欢虎妞，老舍本人也是不喜欢的。看看老舍描写她的语言就知道了：“她也是既旧又新的一个什么奇怪的东西，是姑娘，也是娘们；像女的，又像男的；像人，又像什么凶恶的走兽！”（第15章）这是从祥子的角度看的虎妞，人成了兽，变得不男不女了，虎妞所有个性的魅力哪怕是对祥子的甜言蜜语，都成了虚情假意、带有某种意图的行为，仿佛随时准备要吃掉祥子似的。但如果还原到现实的层面来看，虎妞却是一个很有魅力的女人。

虎妞的魅力在于她有着敢于主动爱男人的勇气，她想爱就爱，说爱就爱，就自己主动献身与祥子，一点也不扭扭捏捏，有一种中国北方女子“老女不嫁，地呼天塌”的气派。她对祥子本来在日常生活中就有过亲昵的接触，女性正常的欲望和社会伦理使她把祥子看做是未来的夫婿，这并没有什么不自然的地方，她并不是一个见谁都爱的淫乱女子。连祥子也承认：“他一向很敬重她，而且没有听说过她有什么不规矩的地方；虽然她对大家很随便爽快，可是大家没在背地里讲论过她；即使车夫中有说她坏话的，也是说她厉害，没有别的。”（第6章）一个从小没有个人隐私空间、在车夫粗人中间长大的姑娘，没有人说她私生活方面的闲话，足以证明她是清白的。祥子发现她不是处女不能说明任何问题，一个下层女子在粗重的劳动与生活环境下讨生活，在流氓地痞家庭里代替母亲当内掌柜，已经人到中年奔四十了，是不是处女与她清白不清白没有本质上的联系。

她与祥子初始云雨的那一晚，究竟是否为虎妞故意设下圈套勾引祥子？从小说所暗示的氛围来讲是这么一回事，但这是作家从祥子的心理上来推断的，如从逻辑上来说却不能不怀疑：那天她本不知道祥子要回

车厂，正巧父亲出去给姑妈拜寿不回家，她一人在家里难得清静，便独自买鸡添酒，自酌自饮，甚至还浓妆更衣，给人一个错觉是故意诱惑祥子，其实是一个老姑娘的变态的自慰行为。平时因父亲在家，车夫的事情又需要料理，不可能自我放松。现在趁着没有人，独自在家里稍稍自我放纵一下，纵酒、施妆、更衣，都是自我释放的一部分，并不见得就是故意诱惑男人。但这种时候也往往是欲火中烧的时候，祥子的突然到来便是自投罗网，什么打卦算命尽是临时胡诌的话。那一晚两人竭尽缱绻，祥子也是有主动的成分在里面。老舍有一段美丽的象征描写：

屋内灭了灯。天上很黑。不时有一两个星刺入了银河，或划进黑暗中，带着发红或发白的光尾，轻飘的或硬挺的，直坠或横扫着，有时也点动着，颤抖着，给天上一些光热的动荡，给黑暗一些闪烁的爆裂。有时一两个星，有时好几个星，同时飞落，使寂静的秋空微颤，使万星一时迷乱起来。有时一个单独的巨星横刺入天角，光尾极长，放射着星花；红，渐黄；在最后的挺进，忽然狂悦似的把天角照白了一条，好像刺开万重的黑暗，透进并逗留一些乳白的光。余光散尽，黑暗似幌动了几下，又包合起来，静静的懒懒的群星又复了原位，在秋风上微笑。地上飞着些寻求情侣的秋萤，也作着星样的游戏。（第6章）

这是《骆驼祥子》里的名段，用天上星星刺入夜空的不同姿势，暗示人间的性爱的欢乐，整段句子都充满了流动感，飘然欲飞的语言，喻象丰富的比喻，表达着祥子的欢乐，也表达着虎妞的欢乐。这么美丽的句子不可能用来形容一场诱人上钩的肮脏圈套。

那天晚上虎妞在桌上放着三个酒盅，为什么放三个酒盅？曾经为研究者所探讨，大多数认为虎妞是为了遮人耳目〔15〕。以我的想法，既然虎妞并不知道祥子那晚要回车厂，怎么会安置三个酒杯作借口？惟一的理由就是可能按照当地风俗大姑娘不可能一人独饮，也没有这样的规矩，桌上放酒杯表示有人同饮；再者，没有丈夫也不可能放两个酒杯对饮，因此只有放上三个酒杯，代表父母亲同在饮酒。那天她父亲是去姑妈家拜寿，她没有去，便在家里独饮有她的合理性，没有什么神秘的暗示在里面。

接下来要讨论的是关于虎妞与她父亲刘四的关系，他们父女之间是否存在乱伦的暧昧关系？这个问题好像也是有的研究者提出来探讨的〔16〕。在民间，特别是贫民窟里，父女之间畸形的性的关系不是不存在。但是这个问题在老舍的笔底下，他是否愿意去表现，我是有些怀疑。老一辈的作家是很有节制的，他不愿意把自己写作的格调降低了。我可以举个别人的例子。《红旗谱》里面有一段细节，写一个女的叫春兰，跟一个男孩子在一个看瓜的棚里面幽会，然后就被人知道了，那个

父亲就追着女儿打，差点把她打死，还把她关起来，等等。我原来读《红旗谱》的时候，还在念小学六年级，这个故事我根本看不懂，两个人见一次面干嘛把她往死里打？这在我们今天看来好像不可理喻。但年岁稍长以后，我慢慢地理解了，我觉得这里面，作家梁斌就是暗示了那两个人野合。他用破瓜的比喻啊，很多中国古典文学的那种暗示，来影射出这两个人实际上是在瓜田里野合。那时候女孩子如果跟人家私通，发生性关系是很丢人的，所以父亲才会要把她打死。但是，梁斌绝对一个字都没有写到，他只是写这两个人好像是很正常地在说话。那时的作家不像现在的作家，越大胆越风光。同样，《骆驼祥子》里是否真有父女的畸形关系在里面，当然可以去推敲，但我想老舍本人的描写是不会提供什么证据的。刘四是个流氓，虎妞已经不是处女，但不能光凭着这两点就断定父女有染，这也未免会变成冤假错案。至于刘四在寿宴上知道虎妞有孕而盛怒，以致一发不可收拾，并不一定是与祥子吃醋，如真吃醋，那在看出虎妞对祥子有好感时就该吃醋而驱逐祥子，哪有姑息养奸的道理？老舍在小说里把当时刘四如何从高兴转烦闷的心理变化写得清清楚楚，吵架的起因也写得清清楚楚，是出于自己没有儿子的懊丧心情造成的，这个时候知道了虎妞将要嫁人，心里就更加不痛快。虎妞是个粗人，骂起人来，即使对父亲也没有分寸感，但有些骂人话未必就能当真。

当然，虎妞是个有缺点的女人，但惟其有缺点，才显得活泼泼的生动。在现实生活的层面上，虎妞与祥子在一起的时候，总是虎妞比祥子更可爱，而且真心。祥子反倒显得虚伪和冷酷。虎妞虽然对别人坏，但对祥子是真心实意的，而祥子却一边在虎妞身上讨便宜，一边又把责任推得干干净净。祥子在与虎妞发生了性关系后有过详细的心理活动，他在下意识里也挡不住虎妞的诱惑，但偏要用市民阶级的一套虚伪理论来否定虎妞对他的魅力，这是很可耻的。他们婚后有一次吵架，祥子在心里活动："他恨不能双手掐住她的脖子！掐！掐！掐！一直到她翻了白眼！把一切都掐死，而后自己抹了脖子。"（第15章）有的研究者就说，祥子这么说是代表了一场严重的阶级冲突。其实，祥子为什么要这样想呢？那背景是在他们新婚后，两个人没有什么话可说，于是祥子没话找话问她有多少钱，虎妞身上确实有点钱，她就说，"我就知道你要问这个吗！你不是娶媳妇呢，是娶这点钱"。这句话打中了祥子的要害，又伤了他的自尊心，所以他才在心里说，恨不得把她掐死。这很难说是有什么阶级的仇恨，而恰恰表现了祥子的不可爱。他眼睛里只有钱，因为有了钱就可以买车，所以一开口就是钱。而虎妞心里却有着比钱更多的东西，她希望得到丈夫的爱，希望有自己的家庭生活，一个女人的心要比男人宽阔得多，在祥子的身上，连农民粗野的原始性冲动的

那股力量也没有，都市里过于现实的计算和过于沉重的劳动早已把他心里诗情的东西都消耗掉了，人性发生了异化。所以要从两性的状态上说，祥子比虎妞更加变态，更加糟糕。

虎妞这个形象写得非常丰满和生动，这在新文学史上并不多见，因此《骆驼祥子》改编话剧也好，改编电影也好，凡是演虎妞的演员总归是成功的，这个角色本身比较丰富。为什么虎妞这个人物那么丰富？很重要一点，就是这个人物来自于真正的民间社会。如果说曹禺笔下的蘩漪是生动的，那主要是人物的内在悲剧性格的丰富，而老舍的虎妞则是浓缩了现实社会的丰富信息量。中国现代文学史上有个性的女性形象并不多，大多数的女性，要么是理想化，要么就是妖魔化，这两种都是从男性作家的眼光出发，去写他理想当中的女性，或者是他潜意识里的女性，圣女化和妖魔化都是男性自己演化出来的女性形象。而老舍笔下的这个人物，是活生生有血有肉的女子，尽管也有被歪曲被丑化的成分。虎妞是真正来自于民间社会的、有生命力的大活人，你在任何一条大街上、任何一辆公共汽车上都看得见的女人。即使在我们今天的上海，你到马路上去看，那种吃一点亏就拍手拍脚大吵大闹的女人就是个活虎妞。你不能说这个人是个坏人，她可能脾气不好，可能说话很粗，缺乏教养，比较自私，可是这个人也可能有普通人一般的心地善良。虎妞这个人，可以说她样样不好，但有一点她爱祥子是真的，她用什么手段去把祥子骗过来那是另外一回事，这个爱可是真心的。你可以嘲笑这个人难看，粗野，但是你不能嘲笑一个人心里的爱，我觉得任何人的爱情都是不能嘲笑的，这是一个人真正从心里流露出来的一种非常美的东西。

但问题是，同样来自民间的知识分子老舍对虎妞是不喜欢的。第一，老舍是一个受过所谓文明教育的知识分子；第二，更重要一点，老舍本人是这个男权社会的一员，多少受着男权主义的影响。老舍作品里的男权主义立场是非常明显的，他歌颂男人非常热烈，一开始就讲祥子肩膀那么宽，人那么粗壮，顶天立地，这才是一个理想中的男人，而这也引出了一个跟这样一副身材、力气相吻合的道德观念，就是说，男人应该是一个顶梁柱，而女人应该就像小福子那样，靠男人养着，身材非常瘦小，非常软弱，可是当男人有难的时候，比如像小福子这个家，二强子最后是被毁了，只会喝酒，不负责任，那个时候小福子她要挺身出来帮助男人，养弟弟，养父亲，宁可自己去做妓女等等，即使做了救世主也是下贱的救世主。这才能满足男人的自尊心。这是一个传统的男耕女织的理想，这个理想在祥子身上牢牢地扎根了，这也是一个传统的农民的生存结构的伦理精神，而在老舍的心目当中，就是男性社会的必然的一个伦理要求。但是这个理想在虎妞身上是得不到的。因为虎妞长期生活在一个被遮蔽的世界里面，她受到的是流氓家庭的粗野熏陶；又是

在一个粗野的车夫社会里摔打挣扎，早已经变成一个“男人婆”了。她穿的衣服都是很粗糙的，然后跟工人吵架，完全是把自己当一个男人，社会使她男性化了。而这样的人，在一个男权主义者眼睛里看来就是一个妖怪。我觉得，这里面有老舍本人的男权者眼光跟一个民间粗野女子之间的观念冲突，所以老舍一手把她写得非常生动，另一手掩盖不住对她的厌恶。其实，不是祥子厌恶虎妞，是老舍厌恶，他觉得这个女性太丑陋了，太厉害了，那种凶狠，那种贪婪，那种敢跟谁都吵的泼辣，哪个男人受得了！其实你换一个角度来看，在民间社会，一个爱吵架的、比较自私的、有欲望的女人，很普遍很正常的，恰恰是几千年来中国女性的欲望不能发泄，她是真实地、没有束缚地把自己的本性全部暴露出来——这个“束缚”当然是男权社会很需要的——虎妞就是真性情，她自私也不掩盖，她贪婪也不掩盖，她想计算别人也不掩盖，连性爱的追求也不掩盖，她都敞开了。那么这样一种敞开，在一个男权为中心的社会里是不能够接受的，虎妞不是男人理想当中的女人，不是男人欲望当中的女人，她的正面和她的负面都是活生生的一个欲望人性的标本。

这个作品从女性主义的角度来分析的话，是个非常好的文本。为什么把一个女性丑化到这个程度，我觉得这跟一个男性作家的眼光完全有关。我可以断定没有一个男性作家喜欢这样的人物，但这是个非常生动的人物，你控制都控制不住，你压也压不住，所以虎妞的形象是在跟男权主义做斗争当中产生出来和丰富起来的，你越是这么看，就越是觉得她的性格的丰富性。

注释

〔15〕据王润华的《〈骆驼祥子〉中的性疑惑试探》里提到，最初提出这个问题的是王行之先生，但王行之的文章未见发表，王润华在自己的论文里解释这个问题是：“这是她防范万一父亲提早回来或第三者出现，那时她就可以轻易替自己解围，消除猜疑，她会说：刚才占了一卦，知道刘四、祥子会回来团聚，因此预备了酒杯。如果有人怀疑虎妞，即使两个人一起来，她也不拒绝，那未免太冤枉了她！”收《老舍小说新论》，第148—149页。由此看来，王行之先生的论文里似乎是暗示了后一种可能，这样似乎把虎妞看做是一个卖笑的暗娼了。但王润华先生的解释也有破绽，那时祥子并不是虎妞的情人，只是一个拉车的，何来三人团聚之说？因此也是说不通的。

〔16〕见王润华《〈骆驼祥子〉中的性疑惑试探》。

（三）祥子的结局

《骆驼祥子》里，虎妞死于第19章，祥子三起三落的买车经历与他对命运之网的搏斗的传奇同时刹住了尾巴，其实小说到这里就结束掉也很干脆。说实话，最后五章写得有些潦草，也实在是多余。但老舍似乎另有打算，他说《骆驼祥子》的缺点是“收尾收得太慌了一点”，应当是再“多写两三段才能从容不迫的刹住”。〔17〕说明老舍对虎妞死后的祥子的传奇生活还有兴趣继续探索。但从现在的小说结构来看，后来发展出祥子和小福子（连带出“白面口袋”）、夏太太的故事，这两个女人的背后都暗藏了虎妞的影子，〔18〕某种意义上可以看做是祥子与虎妞姻缘的余波，并没有什么新意。

所以我觉得，老舍的遗憾应该是在另外一个层面上，即祥子从虎妞设下的性的魔障里挣脱出来后，应该还要经历第二个层面的磨难和挣扎，可惜老舍后来没有写下去。那就是祥子与阮明的关系，以此来揭示出一个人力车夫与革命的关系。阮明是个什么人呢？早在祥子还在曹先生家里拉包月时他就已经出现了。这个人是一个坏学生，课堂上不认真听课的学生，曹先生是一个知识分子，知识分子喜欢发发牢骚啊，说说怪话啊，在讲坛上经常批评社会，那个学生就以为曹先生是个共产党。于是呢，因为读书不用功嘛，他为了讨好这个老师，就下了课去跟老师讨论社会主义的问题。曹先生开始对他也不错，可是到了考试的时候，还是给了他不及格。阮明一气之下就去告密，检举曹先生在课堂上宣传社会主义，是个共产党。于是引来了孙侦探去抓曹先生，导致了祥子第二次买车理想的无法实现。这件事是城门失火殃及池鱼，本来跟祥子毫无关系的，可是，曹先生逃走了，最后倒霉的却是他，而间接地造成祥子灾难的就是这个阮明。那么，阮明最后跑到哪里去了？老舍写这个人在外浪荡多年，做过官，做了很多事，吃喝嫖赌什么都学会了。最后没钱，就去搞革命，于是他就领了某些政党的津贴，跑到北京的洋车夫当中建立工会，要组织工人运动。其实祥子也不是革命派，而是不好好地出活，整天吊儿郎当的。那他就跟祥子勾结起来，两个人搞工会，祥子后来因为没钱了，也跑到警察局去把阮明给出卖了，拿到了一笔钱。《骆驼祥子》的最后一章是写北京人赶庙会，然后传出消息，今天要枪毙一个要犯阮明。枪毙以前要游街，北京的市民就蜂拥而至，在街上看游街，这个场景写得有点像鲁迅写阿Q游街一样的，就是那些下贱的市民啊，争着要看这个人会不会唱一句“二十年以后又是一条好汉”什么的。谁知那个阮明是个胆小鬼，早就吓得已经半死，昏过去了，一直没有唱。可是那些老百姓还不死心，一直跟，跟到最后实在不行，就争看

怎么把他打死的，这也很高兴。然后，老舍就发了一通感慨：

历史上曾有过黄巢，张献忠，太平天国的民族，会挨杀，也爱看杀人。枪毙似乎太简单，他们爱听凌迟，砍头，剥皮，活埋，听着像吃了冰激凌似的，痛快得微微的哆嗦。可是这一回，枪毙之外，还饶着一段游街，他们几乎要感谢那出这样主意的人，使他们会看到一个半死的人捆在车上，热闹他们的眼睛；即使自己不是监斩官，可也差不多了。这些人的心中没有好歹，不懂得善恶，辨不清是非，他们死攥着一些礼教，愿被称为文明人；他们却爱看千刀万剐他们的同类，像小儿割宰一只小狗那么残忍与痛快。一朝权到手，他们之中的任何人也会去屠城，把妇人的乳与脚割下堆成小山，这是他们的快乐。他们没得到这个威权，就不妨先多看些杀猪宰羊与杀人，过一点瘾。连这个要是也摸不着看，他们会对个孩子也骂千刀杀，万刀杀，解解心中的恶气。（第24章）

你看，老舍在这里的批判非常尖锐，通过阮明被出卖，被枪毙，然后写下面一大圈老百姓的愚昧；写到后来，他笔调突然一转，就写在德胜门外一个郊区，在一个荒凉的地方，一棵枯掉的老树下面，祥子一个人非常孤独地靠在树上，摸着腰间一叠钱。作家暗示是祥子把阮明出卖了。老舍写祥子堕落的最后一个标记，就是他出卖了自己的人格。可是大家看，整个故事里阮明也写得很坏。然后，祥子也变坏了。最后是一批乌合之众勾结在一起，造成了社会的动乱，这些人自己又是勾心斗角，尔虞我诈，互相出卖，都是为了一些利益，为了一些钱，人格完全丧失了。祥子最早来到这个城市的时候，完全不是这个样子，他的脑子里是有一个基本的中国传统的农民伦理观，比如，“从前，他不肯抢别人的买卖，特别是对于那些老弱残兵；以他的身体，以他的车，去和他们争座儿，还能有他们的份儿？”那个时候他特别善良，就是说，对于比他弱的人，他都要尊重，包括对小福子，对二强子，对老马和他的孙子，他都非常爱护。不是说他的思想觉悟高，而是中国传统有一个非常好的伦理制度。可是，后来祥子为了买车：

现在，他不大管这个了，他只看见钱，多一个是一个，不管买卖的苦甜，不管是和谁抢生意；他只管拉上买卖，不管别的，像一只饿疯的野兽。拉上就跑，他心中舒服一些，觉得只有老不站住脚，才能有买上车的希望。一来二去的骆驼祥子的名誉远不及单是祥子的时候了。有许多次，他抢上买卖就跑，背后跟着一片骂声。他不回口，低着头飞跑，心里说：“我要不是为买车，决不能这么不要脸！”（第5章）

故事发展到最后，所有的市民阶级的伦理信念全部摧毁了，当他出卖阮明时，已经不算人了，这是人之所以为人的基本特征丧失了。老舍心目当中是有非常强烈的、非常鲜明的一个伦理标准：你作为一个人，

你堕落到什么层面上，才算是堕落了，就是你出卖了一个人。虽然这个人也是个坏人，但也轮不到你去出卖；更主要的是，你是为了一点钱，为了一点好处，就丧失了自己做人的基本道理。依老舍的标准，堕落到这个程度，这个人已经成为没有灵魂的行尸走肉了。所以，祥子堕落的真正标记不在于前面跟夏太太私通，诈骗钱财，而是最后他出卖了一个所谓的革命者，出卖了一个人，才导致了这个结果。可惜祥子是怎么与阮明勾结起来的，他们又是怎样在一起折腾的，老舍都没有细细地展开，最后祥子出卖阮明的故事变得很仓促，我想一定是老舍感到遗憾的地方。不过老舍1950年代出版《骆驼祥子》修订版时干脆把祥子出卖阮明这个细节删除了，祥子的故事就像是没完似的。

还有一个问题：既然这样的话，老舍也可以把阮明写得好一些嘛，那么，这个故事不是更完美了吗？为什么他把阮明写得非常坏？其实这还是我在前面讲到过的，与老舍所代表的市民阶级的利益有关。市民是依附在这个国家里面的一个阶层，他的所有利益跟国家的利益是紧紧联系在一起的。民间和庙堂不会决然分离，它们其实是一个整体，如果说庙堂在上面，民间就在下面，它们之间互相配合和运转。民间虽然有它自己的基础，但是与庙堂之间还是有一个很大的重叠，在这个重叠的部分中，民间总是屈服于庙堂。所以作为一个市民的代言人，国家的安定、富强、秩序都是第一位的，因为只有这样，市民才有好日子过。这是市民阶级天然的保守性，这在老舍身上体现得特别明显。老舍在抗日战争以前对社会动乱一直是持怀疑态度。当时老舍有非常安定的职业，他从来不希望社会过于动乱。所以，老舍对于当时1930年代的左翼文学，包括他所不理解的社会主义运动，都是不认可的。最典型的就是《猫城记》，他后来自己检讨说："最糟的，是我，因对当时政治的黑暗而失望，写了《猫城记》，在其中，我不仅讽刺了当时的军阀，政客与统治者，也讽刺了前进的人物，说他们只讲空话而不办真事。这是因为我未能参加革命，所以只觉得某些革命者未免偏激空洞，而不明白他们的热诚与理想。"〔19〕这也包括《骆驼祥子》在内，他写到阮明这个人物的时候，说非常可惜这个人去拿津贴了，这些政党嘛也不好好地考察考察，这些人到底好不好，来了就乱给钱，给了钱嘛，这些人就去乱搞。所以，从老舍眼睛里看出来的社会动乱，不管是哪个政党，不管是什么主义、什么理论，都不对的。这里老舍采用了一箭双雕的方法，他让祥子出卖了自己的道德观念和基本的人格，同时被他出卖的那些阮明之流，本来也是一些令人厌恶的动乱分子，他们把国家搞得乱七八糟。这样写，其实也正是老舍本人的一个社会心理的投射。

所以，如果祥子要在政治的命运之网里再作一番挣扎和表演的话，那就超出了老舍把握人物性格的实际能力。虽然《骆驼祥子》生动地写

出了祥子从一个纯朴的民间劳动者堕落为个人主义末路鬼的过程，但这过程中祥子始终是被动的，他的精神的挣扎始终像是遭遇一场魇魇，而没有出现强大的精神挣扎的主动性。再者，从农民转变为小市民的过程中，祥子自身的民间因素——来自乡间的纯朴的记忆，几乎没有发挥出抵制都市文明戕害的健康作用，他身上所反映的民间社会的文化因素，仍然是市民阶级进入现代性进程之前的文化道德传统，因此他被社会发展的车轮所抛弃的悲剧也是必然的。虽然老舍在批判市民阶级本身的缺陷时同样是尖锐活泼，但他仍然是站在市民的立场上去启蒙市民，精神上不可能给以更高的提升。这也可以说是民间视角下的启蒙悲剧。如果老舍能像无名氏创作《无名书》那样，让祥子脱离虎妞设置的命运之网以后再度进入政治怪圈的命运之网，在更高的层面上来解读一个人的悲剧性格的发展，而不是那么简单地把他推入自取灭亡的绝望境地，那么，我们面对的又将是另外一个不朽的艺术典型了。

注释

〔17〕老舍《我怎样写〈骆驼祥子〉》，收《老舍研究资料》（上），第610页。

〔18〕《骆驼祥子》第23章写祥子去妓院白房子找小福子，却遇上了妓女“白面口袋”，他猛一看，那女人非常像虎妞，心想：“来找小福子，要是找到了虎妞，才真算见鬼！”第21章写祥子在夏家受到暗娼出身的夏太太的引诱，她向祥子一笑，祥子“忽然在这个笑容中看见了虎妞”。

〔19〕老舍《〈老舍选集〉自序》，收《老舍研究资料》（上），第630页。

第十二讲 浪漫·海派·左翼：《子夜》

浪漫和颓废：《子夜》中两个主要元素
《子夜》解读中的两个问题
左翼立场：海派文学的另一个传统
《子夜》的创作思维模式

一 浪漫和颓废：《子夜》中两个主要元素

《子夜》是茅盾的代表作，也被认为是1930年代左翼文学运动的重要收获。这部小说是在共产党的干部瞿秋白的参与下完成的，瞿秋白非常重视这部作品，评价它是“中国第一部写实主义的成功的长篇小说”，并且断言“1933年在将来的文学史上，没有疑问的要记录《子夜》的出版”。〔1〕《子夜》的出版为中国半个多世纪的现实主义文学（当时叫“写实主义”）确立了一个经典的写作模式。茅盾早年曾提倡过自然主义，当时说的自然主义与写实主义没有什么大的区别，它的一个基本观点是作家应该从文本中隐退，对生活细节要用非常冷静的态度去如实地描写。它的代表人物是法国的左拉，左拉要在一部《巴黎之腹》的小说里描写菜市场，他就每天早上跑到那儿去，拿本子一本一本地记录，观察蔬菜的运输和流通，记录了十几本，把蔬菜的味道、颜色都详详细细地记下来，最后整理成一部小说；他在《娜娜》里写女人出天花，就跑到医院里去，把天花的病历卡一个一个抄下来，然后把它综合起来。这是严格按照现实生活的模样来写作的典范。茅盾也一直标榜自己是一个现实主义作家，许多地方的描写与自然主义小说有点相像。这一点没有什么疑问。但我认为这是表面的看法，茅盾在骨子里还是一个带有颓废色彩的浪漫主义的作家。

茅盾在1921年主编《小说月报》的时候，最初提倡的也不是写实主义，他本来学西方最时髦的文学思潮，想要介绍和推广外来的表象主义文学思潮。表象主义就是我们今天说的“象征主义”。在五四的时候有一个统称，叫“新浪漫主义”文学，“新浪漫主义”是指现实主义以后的各种各样的文学思潮，即现代主义。表象主义是其中的一个流派。所以，1921年的《小说月报》几乎每期刊登的都是西方象征主义、未来主义、立体主义的戏剧、小说、诗歌。但不久以后，胡适来考察商务印书馆，茅盾把《小说月报》给他看，胡适后来在日记里记着：“我劝他们要慎重，不可滥收。创作不是空泛的滥作，须有经验作底子。我又劝雁冰不可滥唱什么‘新浪漫主义’。现代西洋的新浪漫主义的文学所以能立脚，全靠经过一番写实主义的洗礼。有写实主义作手段，故不致堕落到空虚的坏处。”〔2〕胡适和茅盾都是接受文学进化的思想，认为世界文学发展与社会发展一样，都有个规律，西方文学经历了古典主义、浪漫主义、现实主义、新浪漫主义（就是现代主义思潮），所以中国文学的发展也要遵循这个规律。茅盾认为应该学最时髦的文学新浪漫主义，而胡适则觉得中国文学仍然处在现实主义的阶段，你不能跳过现实主义去搞象征主义。茅盾恐怕是听了胡适的劝告又回过来提倡写实主义。那个时

候胡适名扬天下，茅盾还是个文学青年。

茅盾的小说在细节描写方面接受过自然主义的影响，但在创作的总体倾向上却是浪漫主义的，《子夜》表现得尤为明显。《子夜》初版本内封的题签下反复衬写着的英文是：The Twilight:a Romance of China in 1930。意思是："夕阳：1930年中国的浪漫史"，"夕阳"是茅盾最初设计的书名，后面一句话则点出了这个故事是一个传奇、一段浪漫史。从小说的创作特点来看，茅盾在塑造人物上用的也是浪漫主义的笔法。比如主人公吴荪甫，虽然茅盾也写了他的缺点，但这是英雄的缺点，不是五四一代作家那样居高临下地去评判他的人物，挖掘人物内心的缺陷和国民性等问题，这样才是现实主义的写法。茅盾对吴荪甫却不是这样，与其说像左拉，还不如说像雨果笔下的冉·阿让的那种写法，写一个英雄，各种人都围绕着他，为他服务。书中写吴荪甫的狂躁性格完全像一头狮子在咆哮，是无往而不胜的，气势很大的那种。吴荪甫在他太太的眼里，一开始"就是二十世纪机械工业时代的英雄骑士和'王子'"，（第3章）王子，是童话里面的白马王子；英雄，当然是女孩子想象当中的一个成功人士；还有骑士，这更加带有浪漫主义的味道。实际上，《子夜》这个故事，是写一个20世纪现代的王子、骑士、英雄，一个工业界的神话人物以及这个人物在上海的传奇故事。所以，这样的故事和写作动机，很难说它是写实主义的，我们过去都说茅盾是用阶级分析方法来写这个故事的，从茅盾个人的阐述和作品表面来看，这当然是对的，但用阶级分析的方法，有谁写出过这么栩栩如生的资本家？包括后来的《上海的早晨》也没有啊。

其实，吴荪甫这个人物一出现，根本就不是现实主义的写法，他是一个英雄，到最后失败了，要拿枪自杀也是一个英雄的举动。整个故事写的是一个英雄如何进入困境，这是典型的浪漫主义境遇。为什么进入到困境？是他要实现自己的理想。他的理想，就是经济上大搞建设，他幻想在平原上烟囱如林，火车在奔跑，十几条公路，这是个比较符合中国现代化的理想。为了实现这个理想，小说一开始就出现了一个浪漫的事件，吴荪甫一下子并掉了八个濒于破产的工厂，成立一个类似今天的企业集团。这很有魄力的。接着他要抗衡西方资本对中国民族资本的竞争和压迫，民族资本家跟外国势力要展开较量，较量本身也是一个惊心动魄的故事。后面一路下来，起先是在公债市场上跟赵伯韬斗，斗不过了，就在股票市场上拼，最后股票市场也失败了，那么他也就全完蛋了。在他跟赵伯韬的斗争里面，充满了一种紧张感，包括互相用间谍刺探情报，用美人计等等。整个故事有一点像历险记，就是一个人为了实现一个理想，进入到一种状态，就碰到一个魔鬼，这个魔鬼不断地砍他，他不断地冲破他，这样不断地交往。但这个交往的结局，他是失败

的。

失败的结局不是茅盾最初构想的，在他最初的设想里面，吴荪甫跟赵伯韬两个人斗到最后，因为工农红军打到了长沙，赵伯韬和吴荪甫两派的资本家就握手言和了，他们联手合作起来，跑到庐山去狂欢。在一个豪华别墅里互相交换自己的情人，是以非常颓废、非常荒淫无耻的这样一个场面来结局的[3]。这又暴露了《子夜》颓废的一面。作者后来跟瞿秋白讨论创作细节，瞿秋白建议他“改变吴荪甫、赵伯韬两大集团最后握手言和的结尾，改为一胜一败。这样更能强烈地突出工业资本家斗不过金融买办资本家，中国民族资产阶级是没有出路的。”[4]这就成了现在的结局，吴荪甫失败想自杀却没有成功。如果这个故事放在过去，就是一个王子，为了一个心爱的姑娘（理想），一路上妖魔鬼怪斩过去，最后悲壮地失败这样一个童话故事。把这个英雄的故事放在20世纪的工业化社会的背景中，这个传奇就有了现代化的悲剧感。它成了一个人怎么去跟一个带了魔鬼力量的人抗衡和斗争。

这个作品中，还有另外一种元素，那就是颓废性。在茅盾的作品里面，颓废性占据着非常重要的位置，从《蚀》三部曲到《虹》，都有这种颓废性。《子夜》里面的颓废性有着海派传统的那种繁荣和腐化同在的特点。这种颓废文化是怎么产生的？从19世纪工业革命发展以后，人们都在追求物质生产，追求物质消费。人的那种主观性、人文精神受到了普遍的压抑，心灵被物质享受所异化，这种压抑很快就带来了一种精神危机，标志就是时代的颓废性。这种时代的颓废性反映到文学创作和文化上面，就出现了颓废主义思潮。颓废思潮一方面是把生命追求停留在声色犬马的、疯狂的感官享受上，另一方面又是作为机械化时代的反叛力量、异端力量而存在。这种情绪蔓延到20世纪，逐渐转化成为现代主义的思潮。

所以，茅盾的《子夜》一开始就写出了一个金碧辉煌的时代和场景，还有高度的物质文明带来的现代都市的意识。我们可以看他《子夜》[5]的第一段：

太阳刚刚下了地平线。软风一阵一阵地吹上人面，怪痒痒的。（连风都是“软”的，柔软无力，懒洋洋的，这是带着情感挑拨意味的很颓废的语言）苏州河的浊水幻成了金绿色，轻轻地，悄悄地，向西流，流。（茅盾对颜色的分辨力真是很强，“金绿色”写得非常准确。现在苏州河大概已经黑到无法看到金绿色了，我小时候看到苏州河的河水还是金绿色的，绿得发金的，像一种苍蝇的颜色，绿色上面有花花绿绿的油彩，颜色是一种混杂的，但又很鲜亮，有刺激性的，也是颓废的）黄浦的夕潮不知怎么的已经涨上了，现在沿着苏州河两岸的各色船只都浮得高高

地，舱面比码头还高了约莫半尺。（这个时候苏州河还可以通船的。那个码头，是一个小火轮的码头，在现在的江西路。因为那个时候还没有河南路桥，他的汽车是从南京路绕到外滩，外滩再绕到江西路口，就是作品中写的俗名唤作“铁马路”的地方）风吹来外滩公园里的音乐，却只有那炒爆豆似的铜鼓声最分明，也最叫人心兴奋，（这里马上出现了一个殖民主义的象征，外滩公园，就是传说中有“华人与狗不得入内”牌子的那个公园）暮霭挟着薄雾笼罩了外白渡桥的高耸的钢架，电车驶过时，这钢架下横空架挂的电车线时时爆发出几朵碧绿的火花，（接着陆续出现了外白渡桥的钢架，出现了电车，出现了电线，这些东西在那个时代都是现代化的象征。茅盾的描写非常细腻，电车线爆出来的火花都是绿的，像妖怪一样的颜色）从桥上向东望，可以看见浦东的洋栈（就是看浦东，那个时候浦东没有什么金贸大厦，而是外国人放货的货栈）像巨大的怪兽，蹲在暝色中，闪着千百只小眼睛似的灯火。向西望（朝南京路方向看），叫人猛一惊的，是高高地装在一所洋房顶上而且异常庞大的Neon电管广告，射出火一样的赤光和青磷似的绿焰：Light，Heat,Power!（这是现代化的标志，感官刺激的颜色）

这是1930年代上海的场景，在这里面，那些繁华的、最现代化的景观都表现出来了，另外，很明显还有一种香风阵阵的颓废，一种感官放逐的糜烂。由此也不难看出，弥漫在《子夜》中的是浪漫和颓废相互交织的气息。

随着故事的展开，这两种因素都表现得非常明显。吴老太爷是一个封建的象征，他坐了小火轮从农村到上海。在农村他太太平平地呆着，不会死的，可是一到上海，看到那么多霓虹灯，汽车，听到喇叭声音，还有看到他的女儿、马路上的小姐都穿了很短的衣服，半裸体的，特别是看到他精心培育的接班人，一个女儿，一个儿子，一接触这些花花世界马上都走样了，他又气又急，一下子就痰迷心窍，中风死掉了。他的死象征了一个封建的传统的中国，在殖民化的、现代化的欧风美雨中风化和终结。而茅盾在《子夜》的一开头，就通过一个恪守封建伦理道德的乡下的地主的眼光，将一个现代化都市的繁华和糜烂都写出来了，这段文字非常精彩，这是两种反差很大的观念在冲突，这种冲突强化了现代化都市的某些特性。吴老太爷的丧事，本来是很悲哀的气氛，可是来吴府吊丧的人却嘻嘻哈哈，不失时机在享乐、狂欢，玩“新奇的刺激”。交际花徐曼丽在一群男人围绕下在台上跳舞：“她托开了两臂，提起一条腿——提得那么高；她用一个脚尖支持着全身的重量，在那平稳光软的弹子台的绿呢上飞快地旋转，她的衣服的下缘，平张开来，像一把伞，她的白嫩的大腿，她的紧裹着臀部的淡红印度绸的亵衣，全部露出来了。”（第3章）这完全是另一种气氛，人家办丧事怎么可能这样？可

是，茅盾渲染的就是这种颓废的东西。而且，在这个作品中，你看不出茅盾对这种颓废现象太多的批判，他是在尽情地展示，甚至不乏欣赏的态度，至少那些语调都非常暧昧。每个作家都有他所擅长刻画的人物，有的人适合写农民，有的人适合写小市民，而茅盾则善于写小资，特别是女性小资。从《蚀》三部曲，到《虹》，到《子夜》，是一路下来的。茅盾一离开这样的人物，他的小说就不好看了，他有几篇《路》、《三人行》，写男性的，都写得一塌糊涂。《子夜》写资本家的斗争，都是男性间的斗争，可是，这个男性斗争的过程中有一条线连的是一批女性，是吴荪甫的太太林佩瑶，是他的小姨子林佩珊。然后，以他太太和小姨子为中心的，有一批大学生、艺术家、诗人等等，这么一批人，整天在一起写诗，送玫瑰花，被茅盾写得有声有色。这批人在时代的变换中，永远不可能成为主流人物，不能成为英雄。但是，他们又不甘心，他们一方面享受了现代文明的生活方式，一方面又满腹牢骚，不满足这样一种平庸的物质生活，还希望有一种精神的追求。但是，这个精神追求又往往以得不到实现而告终，所以，它必然带来了一种颓废的气息。

《子夜》里面的颓废气息，茅盾是通过这样一批小资的形象表现出来的，浪漫则是寄托在吴荪甫这个形象上，这两者就像经纬一样，构成了《子夜》的一个基本框架。而所谓的现实主义的因素，我认为，在这个作品里面，更多的是表现在细节描写上，并且那种细节的真实，在茅盾的创作当中也始终不能坚持到底。

注释

〔1〕瞿秋白（乐雯）《〈子夜〉和国货年》，唐金海、孔海珠编《茅盾专集》第2卷上册，福建人民出版社1985年，第926、927页。

〔2〕《胡适的日记》（上），中华书局1985年，第156页。

〔3〕茅盾在《〈子夜〉写作的前前后后》中所录的当初的写作《提要》，收茅盾《我走过的道路》（上），人民文学出版社1997年，第499页。

〔4〕茅盾《〈子夜〉写作的前前后后》，收《我走过的道路》（上），第502页。

〔5〕本讲所引用的《子夜》，依据上海文艺出版社1984年出版《中国新文学大系1927—1937·小说集六》，该本是依据1933年1月上海开明书店《子夜》初版本重印的。

二 《子夜》解读中的两个问题

（一）现代英雄：吴荪甫的人格魅力

《子夜》里面，茅盾通过林佩瑶的嘴，说了一个基本观念，吴荪甫是她心目当中“二十世纪机械工业时代的英雄骑士和‘王子’”（第3章）。这就涉及到如何认识吴荪甫这个艺术形象的问题。在《子夜》以前的中国现代文学创作中，像叶圣陶那样写小市民的灰色人生的有很多，写理想英雄的则很少。中国古代不去说它，从西方传统来说，文学作品主要描写的是英雄的故事，那是因为西方文学传统中有史诗的成分。但是到了19世纪，写实主义盛行以后，作家描写的对象慢慢地从英雄变成了小人物。什么叫英雄？大家一定都看过雨果的小说，比如《悲惨世界》，冉·阿让本来是一个囚犯，可是越狱以后，因为做好事，最后成为一个英雄，还当了市长，他一生都是按照他的仁慈和爱这种本性去工作的。这样的人物是一个英雄。但这个英雄不是现实生活当中的英雄。而当作家一进入到现实生活，把眼光转到普通人的时候，小人物便出现了。小人物就是没有什么理想的，他们依附日常生活，为生存而斗争、挣扎，这种人物通常最后是以悲剧性的命运结束的。现实主义的创作手法，在19世纪达到了顶峰。茅盾的另一部小说《林家铺子》就是典型地写小人物的故事，写一个小老板的甜酸苦辣，里面也写到“大鱼吃小鱼，小鱼吃虾米”这样一个社会。《子夜》其实也是这样的，吴荪甫一方面欺负比他小的企业，可是，比他背景更大的，像赵伯韬，他就斗不过他们，所以后来吴荪甫就想，“他知道自己从前套在朱吟秋头上的圈子，现在被赵伯韬拿去放大了来套那益中公司了”（第17章），这也是“大鱼吃小鱼，小鱼吃虾米”，无情的残酷的商业竞争社会。但为什么大家会感觉《子夜》和《林家铺子》完全不同？吴荪甫比林老板就要高大，不仅仅是因为场景和篇幅的不同，更主要是一种创作手法。描写吴荪甫的语调都充满着激情：“荪甫的野心是大的。他又富于冒险的精神，硬干的胆力；他喜欢和同他一样的人共事，他看见有些好好的企业放在没见识，没手段，没胆量的庸才手里，弄成半死不活，他是恨得什么似的。对于这种半死不活的所谓企业家，荪甫常常打算毫无怜悯地将他们打倒，把企业拿到他的铁腕里来。”（第3章）这个眼光和气度是别人所没有的，有一种气势非凡、居高临下的感觉。茅盾在《子夜》中赋予吴荪甫这个人物以浪漫的气质。

吴荪甫这个人的出身和教育背景也与众不同。他是一个留学德国的留学生，一个海归派，到国外学成以后回来创办事业。他所接受的是西方现代科学的教育，有一个现代性的背景，在1930年代的世界，德国走在现代科学的最前列。当时在中国人的心目当中，对德国的崇拜就有点

像现在对美国的那种崇拜，科学、经济、包括人的那种高度的纪律性等等，各方面德国都是一个世界性的楷模。所以，茅盾让吴荪甫到德国留学，非常清楚是揭示他具有一个现代教育的背景。按我们今天说法，就是最跟世界接轨。

吴荪甫一出场就不是小打小闹。他利用父亲的丧事，跟另外两个老板联合起来准备建立一个托拉斯，而这个托拉斯如果搞成，他可以一口气把八个工厂吃下来，把交通、纺织、电力很多事业都垄断在自己手里，按照今天来说就成为一个大的集团性的公司。棉纺业现在是夕阳工业了，那个时候却正好是新兴工业，那么，他做的是棉纺织、电力、交通等等，都是跟现代化有密切联系的产业。在这个基础上，吴荪甫作为一个资本家，他想的绝不是个人赚钱发家，他已经很自觉地把自己的经商行为、企业行为，跟国家的利益、国家的前景联系起来。所以，当他们准备联合这个公司，把八个工厂都吃下，吴荪甫看着企业合并的草案，通过这个草案，他脑子里已经出现一个想象：

吴荪甫拿着那“草案”，一面在看，一面就从那纸上耸起了伟大憧憬的机构来：高大的烟囱如林，在吐着黑烟；轮船在乘风破浪，汽车在驶过原野。他不由得微微笑了。而他这理想未必完全是架空的。（第5章）

当时他们一起合伙搞的有一个国民党政客叫唐云山，跟吴荪甫大谈三民主义，谈孙中山的《建国方略》。别人只想着赚钱，根本不理会这一套，“只有吴荪甫的眼睛里却闪出了兴奋的光彩”。（第3章）可以看到，实际上吴荪甫所想象的东西，跟孙中山的想象，跟当时中国全体民族资产阶级所想象的是一致的，按我们今天说，也就是要想象出一个现代化。中国人进入20世纪，最大一个梦想，也是最大一个“道统”，就是中国如何实行现代化，如何使中国走向世界最富强的前景。这个时候，茅盾一下子就赋予吴荪甫一个很伟大的性格。所以，当吴荪甫拿了这个纸想象中国未来的前景，你不觉得很突然，如果今天是林老板，拿了一张店铺发展图，马上想到中国的汽车、轮船，你就会想到这个人很做作，或者艺术上来说就是一个概念化的人物，可是吴荪甫这样做，你不觉得，为什么？因为吴荪甫，作家一开始就给了他一个很高的起点，是要透过这个人格来贯穿现代化的素质，就是说，这个人本来就是跟我们整个国民对于中国如何发展现代化的想象联系在一起的，是浑然一体的。

这样的资本家，必然要对政治、对国家提出自己的理想和要求。里面有一个细节，就是吴荪甫跟他的大舅子杜竹斋两个人交谈，因为杜竹斋是个银行家，他就说：“开什么厂！真是淘气！当初为什么不办银行？凭我这资本，这精神，办银行该不至于落在人家后面罢？现在声势

浩大的上海银行开办的时候不过十万块钱……”不过，话说回来，他说，“只要国家像个国家，政府像个政府，中国工业一定有希望的！”（第2章）茅盾所想象的资本家力量其实是很大的，他们的经济活动已经跟当时的现代中国的政治紧密地结合在一起，甚至在某种程度上，可以操纵当时的军事和政治。这样一种力量的想象当然就不是《林家铺子》所表现的。当时中国的资本家是不是达到这样的地步，我也是很怀疑的。不过让我们姑且承认。茅盾对于吴荪甫这样一个民族资本家，他是非常有想象力。这种想象力，我觉得，就是跟骑士精神有关的，所谓“知其不可为而为之”。就是说，他把这个人物提升到不是现实层面上的人，而是一种想象中的精神气质。

吴荪甫身上有一种非常强的现代性格。过去已经有人研究过，吴荪甫所出现的场景，比如客厅、工厂、办公室、汽车，都是一种公众的场景。几乎就没有一个是幽闭的、静止的场面。而其他的一些老板，比如他的对手赵伯韬，赵伯韬出现的地方都是鬼鬼祟祟的，第一场出现就是在花园的假山背后，像在搞阴谋，然后在旅馆里面，旅馆也是很隐私的地方，这个人物始终是在暗处的。而在公众的场景当中，吴荪甫所有的行为都是匆匆忙忙，始终是在一个行动当中，他从汽车上下来，走进客厅，发脾气，处理公务，然后马上又出去，好像茅盾是一个摄影机，一直跟着这个人在走。这个艺术形象就一直在动，心情在动，脸色在动，身体在动，始终是通过一个强烈的动态来展示这个人的性格。比如第7章写到吴荪甫在等待公债投机消息的时候就是这样。一出现就是他一个人在客厅中来回踱步，看时间，自言自语，到书房打电话，跟费小胡子谈话，连眉毛都在动：“吴荪甫不耐烦地叫起来，心头一阵烦闷，就觉得屋子里阴沉沉的怪凄惨，一伸手便捩开了写字桌上的淡黄绸罩子的大电灯。一片黄光落在吴荪甫脸上，照见他的脸色紫里带青。他的狞厉的眼睛上面两道浓眉毛簌簌地在动。”这里有一种很强的紧张感，这个人物一出现就给人与众不同的感觉。到后来吴荪甫完全崩溃，到绝望的时候，他就突然去强奸一个女佣，仍然是靠生命力迸发出来的兽性力量。

这样一种强烈的动感，跟汽车、跟1930年代最现代化的场景结合起来，这个人物身上就被赋予了某种以现代为特征的审美追求。在起首部分就写到了汽车：“汽车愈走愈快，沿着北苏州路向东走，到了外白渡桥转弯朝南，那三辆车便像一阵狂风，每分钟半英里，一九三○年式的新记录。”作品中几次写到了“一九三○年式的”汽车，“旋风般向前进”，强调一种速度和节奏，这是现代人的感受，这种感受又和内心的焦虑交织在一起。从古典的意义上来理解美，美一定是田园式的、牧歌式的，以静为主。我们看国画，国画里面没有一个是在奔跑的，人都是在钓鱼、喝酒，非常安宁，这种场合才能构成一个美，这是中国古典的审美

传统。中国古代的文学作品中的场面大多数都是处于相对静止的状态，然后把一个细节无限地扩大，无限地再生，像《红楼梦》里吃碗茶可以吃掉一章，这是古典式的一种描述的方法。现代文学也不是都充满动感的，但是到了19世纪以后，由于工业文明发展，就使人好像处于被鞭打的一种环境，整个人都被卷到一种社会制度里去，就是匆匆忙忙的动感。这也成为20世纪初西方现代主义流派的艺术家所关注的审美现象。在20世纪初的中国现代作家身上也大量存在着。郭沫若早期《女神》里都是这样的诗，都是城市在动，喇叭在喊，鼓声在响，为什么？他就是通过这种非常强烈的声音和动作，来体现一个时代的节奏。那么，这样的时代节奏，他表现的肯定是跟一个喧嚣的、充满了不稳定的现代都市有关系的。

茅盾表现吴荪甫的每一个细节当中，处处突出了动感，不能不说他是有意而为之的。这种有意为之，我们姑且把它定名为一种现代性格。不是说，冒冒失失、跑来跑去的，才叫现代性格。而这个有了现代的文化背景、现代人的素质、现代的性格所构成的吴荪甫，是中国小说里很少出现的一个具有现代人格的形象。

但是要明白吴荪甫这个人物不是写实的，它包含着茅盾强烈的感情色彩，是用仰视的角度去写的。比如第5章写吴荪甫，是通过他太太的视角来写的，带着一种崇拜的目光。吴少奶奶先是担心她跟雷参谋的私情被丈夫发现，所以表现得很惊惶，吴荪甫说："要来的事，到底来了！"她脸色苍白，心惊肉跳，神经紧张，完全没有了夫妻间的平等，似乎只等着吴荪甫来裁决。"吴少奶奶忽然抬起头来问"，坐在沙发上的她总是这样仰望着在面前走来走去的丈夫，文字所表现出来的吴荪甫，都是那种有气势的、高大的形象："尖利的眼光霍霍四射……是可怖的撕碎了人心似的眼光。""他站起来踱了几步，用力挥着他的臂膊"，"他狞起眼睛望着空中"，"然后，也不等少奶奶的回答，他突然放下手，大踏步跑出去了"。这是一个有力量的、有着极强的破坏力和创造力的形象。后来"资本家"这个名字在政治上不大光彩，评论家才在分析人物性格时把吴荪甫分析成了几重人格，都是套用一些政治概念，破坏了艺术形象的完整性，也违背了艺术的创造规律。其实，这个小说从头到尾，对吴荪甫没有什么丑化的，没有什么两重性，茅盾本身就是站在林佩瑶的立场上，在看一个"二十世纪机械工业时代的英雄骑士和'王子'"。

"王子"，就是我们说的白马王子，远远地从天际过来，而吴荪甫这个人物是从德国读了书回来的，他是一个成功人士。"英雄"，这种具有现代人格的艺术典型，本身在上海这个背景中就具有一种特别的魅力。"骑士"，我觉得这是一个更关键的词，骑士在今天已经见不到了，没有人再用这个词了，哪怕在塞万提斯时代"骑士"就已经不可理解了，

堂·吉诃德完全是被人嘲笑的，可是，骑士有一个基本精神，就是说，一个人为了自己的信念，为了自己的理想，为了自己所爱的人，他可以冒着超过自己能力的危险，不顾一切地去跟风车作战。跟风车作战最后必然是失败的，但是，为了一个莫名其妙、谁都看不见的信念，他可以粉身碎骨，在所不惜。吴苏甫身上其实是有这样一种精神的，所以，这是一个具有悲剧性的英雄形象。

（二）欲望：中国式的颓废主义

茅盾的小说有很多精彩的、有个性的地方，以往都被我们忽视了，结果对茅盾的阐释就变成了一种干巴巴的、惹人厌倦的政治教条。本来是不应该去阐释、夸大的地方，被无限夸大了，而许多具有个性魅力的艺术因素却被忽略。茅盾的作品在那些专家的阐释下毫无魅力，也毫无才气，仿佛只是在图解一些政治概念，青年读者都觉得很不可爱。像我们过去讲《子夜》，总是讲民族资本家的两重性，中国的社会性质如何，好像茅盾是一个政治局委员似的，考虑的都是中国出路问题。其实，茅盾本身的艺术家气质和他的艺术能力，我们以往都没有给予应有的发挥和肯定。

在这样被阉割掉、被遮蔽掉的茅盾的艺术风格里面，茅盾的颓废倾向恐怕是比较重要的一部分。颓废通常都是贬义的，但是我这儿用“颓废”两个字，并没有什么贬义，比如王朔，我也觉得他蛮颓废的，什么叫颓废？这是一种艺术上的概念，是从审美上理解的。这种因素里面有一种非道德化的东西，是在物质文明达到一定程度以后，人的肉体、感官比较自觉地开放来接纳这个世界，这个时候往往会是人性比较丰富的时候。如果在非常贫困的环境当中，一个人首先要解决的是生存问题，是温饱，然后是要发展，要为了达到某一种利益去拼搏，这个时候的人通常无法颓废，而是精神饱满、肌肉发达，他要把自己所有的能量都集中在拼搏上，去维持、保护自己的生命。当物质文明达到了某一个阶段，人的基本生存都已经解决了，人们对世界的接受，就变得更细腻了，更开放了。我这个“开放”不是“改革开放”的开放，而是人身上的各种神经、细胞、接受世界的身体的器官，都打开了。生命的各种因素都打开了，他对于这个世界的接受一定是非常丰富非常复杂的。一个人之所以成为人，这里有对人性的一种自我估价，就是我到底需要什么？非常功利的欲望被淡化了以后，人就需要有一种非常细腻的欲望。而这种细腻的欲望，往往是非常复杂的，是一般的社会道德所不能容忍的。社会道德体系的建立绝对不是先验的，道德是后天的，是为了维持一个比较简单的生活。根据简单生活的需要，人们会制定各种各样道德戒律，它都是以一个最低程度的要求，而不是高要求来衡量的。大家都是很穷的时候，比如都吃青菜的时候，有一个人想去吃肉，这个人通常就被认为不道德，因为大家只能满足吃菜的人，不能照顾吃肉的人，如果说吃肉才道德，那么大多数人都不道德。这就是说，越是往生命的精细处发展，人对感官、人性的要求越复杂，也就越“非道德化”，人就会出现很多很细微的跟道德戒律无关的要求。

这个要求用道德的眼光看，就是颓废，所以，“颓废”（decadence）在中国有一种译法非常好玩，叫“颓加荡”，就是“颓废加淫荡”，指的是一个人的心灵状态。比如《子夜》里面的吴老太爷，他坐在那儿，看到一群女人都穿那种比较露的衣服，他就觉得这是淫荡，马上想到《太上感应篇》里面说的“万恶淫为首”，后来就中风死掉了。这就是一个道德戒律，他的戒律标准就是认为女人不能把胳臂露出来，露出来就是淫荡。其实进入了现代社会，道德标准完全变了，没有人再这样认为。所以，我认为真正的道德的终极指向就是人性的彻底解放。它实际上是另外一个意义上的道德，是人性的道德。这个时候，很多戒律被放弃了，强调的是一种肉体的、一种感官的对世界的享受，对世界的追求。

茅盾的小说里面，所有的颓废倾向，都是与政治上的虚无，与放弃理想以后的苦恼联系在一切。这是他对人的性格、对人的情欲的一个基本界定，这种界定是不对的，但是茅盾有他自己的体会，他写得非常细腻，有的时候也是逸出了那种政治失意的界定，就归复到人性的层面。我印象很深的是有一个细节，写《虹》里面梅女士。梅女士受了五四精神影响，要反抗，要走出家庭，就拒绝跟丈夫在一起。她一直不让丈夫进她的房间，但是，有一次，丈夫进入了她的房门。一开始梅女士想去把他推出去，可是当她跟这个男人一接触的时候，她情不自禁就自己迎上去接纳了他。茅盾一刹那之间会写出人性的一种颓废的需要。他不再有理想，不再有信念，一下子放松自己，把自己降低到像动物一样的层面，任肉体、任感官去做，写到人的这样一层东西。有时候你会蛮感动的。《子夜》里面茅盾写了一大批人，林佩瑶、林佩珊、张素素、范博文等等，我们今天说起来，就是最时髦的“小资”。《子夜》里面的那一批人，一方面物质上是非常奢侈，充分享受，可是，精神上又非常不满足，这种不满足不是像娜拉那样走出家里，他们始终停留在一种彷徨的、犹疑的、迷茫的、痛苦的精神状态当中。然而，为了确认自己，必须要找某一种标记来使自己有一个确定性的东西。比如，张素素，她宣称：“我想来，死在过度刺激里，也许最有味，但是我绝对不需要像老太爷今天那样的过度刺激，我需要的是另一种，是狂风暴雨，是火山爆裂，是大地震，是宇宙混沌那样的大刺激，大变动！啊，啊，多么奇伟，多么雄壮！”（第1章）她这是内心虚空，生活平淡，需要一种刺激来填补，从这番话中，能看出一种不稳定的情绪。话是这么说的，其实到真的时候，她又是另外一副样子，她颇有豪气地去参加游行，可是还没有到游行的地点听到前面抓人了，很乱了，就忙不迭地跑到酒店中躲避，去高谈阔论了。这些“小资”们大都有这样的特点。吴荪甫的太太林佩瑶，她一方面很崇拜她的王子、英雄、骑士，可是，另一方面内心又有一种才子佳人的倾向，她中学时代有一个爱人，就是雷参谋。这个雷

参谋虽然是个军人，可是一点也没有军人气的，总是给她送玫瑰花、《少年维特之烦恼》这种软绵绵的东西。那个少奶奶虽然成为大家族里面的一个主妇，但是，她的心智还停留在高中时代的一个小女生那样，所以她不断地就拿出已经残掉的玫瑰花，作为她价值固定的东西，她可以寄托在这个比较稳定的东西里面。我觉得，包括现在的小资，他也有一些标准，比如要喝什么咖啡，要听谁的音乐，他需要有一种外界的东西来固定自己一种不稳定的感情或者情绪。茅盾在表现小资方面，对当时这一批带有颓废色彩的年轻人是非常准确和深入的。

吴荪甫是一个骑士，周围有一群带有颓废色彩的小资。这样一批少男少女跟一个英雄之间形成一种鸡与鹤的对立，构成了我们上海现代都市的一个特有景观。吴荪甫不断地排斥他们，不断地批评他们，看见他们就发火，他们这帮人尽管也不满意吴荪甫，可是这帮人也不得不靠着他吃饭，都是他养在那儿的。所以，他们之间有一种离不开的感觉。既离不开，又互相排斥的，这就形成了一个张力。这个张力，非常典型地反映出上海文化景观。上海就是由这两拨人组成，一拨是理想家、改革家、实践家、冒险家；一拨就是寄生、小资，依附着前者，像水母背上跳着一个个小虾米，大量的“上海宝贝”，就是这种人。

茅盾的眼光非常敏锐，他对这帮小资的描写的精细，在中国恐怕找不到第二个人。因为他对他们不是批判，评论家说他批判，这都是后来因为要拔高茅盾乱讲的，其实茅盾对这帮人充满羡慕，充满欣赏，说白了茅盾本人身上也有很强烈的小资情调〔6〕。小说第6章写范博文跟林佩珊谈恋爱失败，他自命诗人，很多东西都沉浸在想象中，连飞到脚前的鸽子，他都觉得颇有“诗人”的风姿，但林佩珊突然要回去，不跟他在一起了，他又一筹莫展，不知道该阻止她，还是到吴府再去找她。在这里，他好像傻里傻气的，独自在公园中，他居然想到了死，而且想象自己死后人们会怎么看他：“他——一个青年诗人，他有潇洒的仪表，他有那凡是女人看见了多少要动情的风姿，而突然死，那还不是十足的惊人奇事？那还不是一定要引起公园中各式各样的女性，狷介的，忧郁的，多情善感的青年女郎，对于他的美丽僵尸洒一掬同情之泪，至少要使她们的芳心跳动？那还不是诗人们最合宜的诗意的死？——范博文想来再没有比这更好的办法能使他的苦闷转为欣慰，使他的失败转为胜利！”明明是恋爱失败了，很痛苦也不知该怎么办，却在内心中制造这么一种幻想来满足自己失落的心。但正如另一个人物吴芝生说的：“范博文是不会自杀的。他的自杀摆在口头，已经不知有过多少次了。刚才你看见他像是要跳水，实在他是在那里做诗呢！——《泽畔行吟》的新诗。”再看范博文自己，当他的窘相无意中被人发现时，他“忽然叹一口气，把脚一跺”，一本正经地说：“我伤心的时候就做诗。诗是我的眼

泪。也是愈伤心，我的诗愈有神采！——但是芝生真可恶，打断了我的诗思。一首好诗只差一句。现在是整个儿全忘记了！”好像活着就是为了作诗，他说得有些矫情，但更是天真，也有些才华，与我们今天的所谓小资不一样，今天的小资基本不会作诗，大约只要到新吉士吃一碗红烧肉就很满足他们的情调了。茅盾在小说里并没有严厉批评他。我们可以把范博文与吴荪甫的那个表弟曾家驹相比，曾家驹简直就是个小丑，茅盾以一种非常讨厌的笔调来写这个第23号国民党党员，从乡下逃到吴府，完全是一头蠢驴。那些吴府里的小资都在不断地挖苦他。而对这些“小资”们，茅盾则充满了理解，充满了同情。1940年代路翎的《财主底儿女们》，到了1950年代杨沫写的《青春之歌》，也主要是写小资。但是，我觉得，都没有茅盾写得好，因为后者写小资，通常都是从理性上对这种人怎么批判，它缺乏茅盾那种人性的同情。茅盾对他们的同情非常人性化，也有对他们的嘲讽，对他们的挖苦，但总的来说，是非常人性化的一种描述。

注释

〔6〕有一张茅盾在1930年代的照片，与他的情人秦德君在一起照的，完全是一副油头粉面的上海“小资”相。

三 左翼立场：海派文学的另一个传统

我一向觉得海派文学既有阴柔，也有阳刚。阴柔一面，是从《海上花列传》开始一路下来，到《亭子间嫂嫂》，都是在写妓女，写才子佳人，写“颓加荡”。这也是海派文学固有的腐烂与繁华同体存在的这么一个特点。而阳刚的一面，主要体现在左翼的批判性立场。从郁达夫的《春风沉醉的晚上》就开始了这个传统。我们现在都觉得海派有点商业气，把左翼文学从海派文学里面划出去，好像左翼文学都是革命的，跟海派没关系，其实是不对的。1930年代的中国左翼文学本身就体现了对现代性的质疑，这只能在海派文化的空间里生存，在上海这样一个现代性大都市的刺激下，才会出现了像《子夜》这样的作品。还有穆时英、刘呐鸥，最初都有左翼倾向。

茅盾是一位左翼作家，而且有非常强烈的理念，他构思这部作品的时候，是准备写一个“都市—农村交响曲”，按照茅盾原来的设想，有一点像左拉的《卢贡—马加尔家族》，光都市方面他就设计了三部曲，他起的名字都是做生意的地方。一部叫《棉纱》，写棉纱厂从第一次世界大战以后怎么兴起的。第二部叫《证券》，写资本家开银行、办交易所的事情。第三部叫《标金》，写中国工商业资本和完全买办化的中国金融业者的情况〔7〕。茅盾的小说架子搭得都很大，到后来就才气不足，写不下去了。《子夜》大约是从最初的构思里的《棉纱》演变过来的，但在结构上也是很不完整，农村部分只写了第四章，后面也没有照应。开始写吴荪甫家里，出场三四十个人物来吊孝，各种问题都展示出来了，场面很壮阔的，可是到后来，慢慢地就缩小了，集中在吴荪甫一条线上，其他人淡化了。茅盾其实不熟悉工人生活，但他作为一个左翼作家，要刻意去表现一些工人的场景。《子夜》的后半部分相当一部分篇幅都是描写工人，工人罢工，还写到工贼和工人的矛盾，但他写的并不成功。那他为什么还要写？不论是郁达夫也好，茅盾也好，他们的创作都是在上海发生的，他们的创作无疑要受到所谓的上海文化或者海派文化的影响。这样的影响对于文学作品来说，除了有繁华与糜烂同体存在的这么一种特色以外，它还有另外一个特色，就是站在左翼立场上，对于上海都市现代性的一种批判。这个传统，首先表现了上海的社会底层的工人的情绪。这些工人（也就是我们现在的民工、外来妹）参与创造了上海的文化，然后他们却得不到在上海这样一个城市结构里面应有的地位。所以，他们是最底层的但又是存在的问题最大的一个阶层。左翼文化是站在这个立场上表现工人的情绪，郁达夫笔下那个住在杨树浦的香烟厂女工的情绪，正是表达了工人对这样一个现代化城市的愤怒。到

茅盾的《子夜》，已经不是一个外来妹的问题，它变成了一群外来妹，或者说是一个阶层，工人的阶层，《子夜》写出这么一个逐步壮大的工人队伍，而且这个队伍背后有共产党的支持。虽然茅盾没有写好，但是茅盾是很努力地想把这部分人写好的。

在《子夜》里，我们就可以看到，茅盾对于上海的描述呈现出了两个特点，就是“现代性质疑”和“繁荣与糜烂同体性”。像上海这样一个现代大都市，它的繁华跟糜烂是同时存在的，要么不繁华，一繁华就糜烂。这是一个现代性的悖论，而且一定是第三世界后发国家的现代性的一个基本特征。我过去讲过，当西方殖民主义在占领殖民地的时候，总要选择一些城市作为掠夺第三世界资源的一个集散地。比如，它一定要选择几个港口，把它建设成跟西方现代国家接轨的现代化都市。建设这个都市的目的，就是西方商品倾销到殖民地，殖民地的工业原料和物质资源转移到宗主国，它就作为一个集散地，一个中转站。这个中转站，它一定要具备现代化的设备，没有银行，没有资金流动，没有现代化的港口，没有现代化的物质条件，那么就不可能达到这个要求。所以，每个殖民地，你看，都是一大片贫穷的土地，可是，都有一两个非常先进的城市，像马来西亚的吉隆坡、越南的西贡、河内、中国的香港都是这样，上海也属于这样的城市。

同时跟这个现象相关的，是另外一方面的问题。这不是个人的，是整个国家或者民族的问题。当入侵者开辟了这样一个被入侵的准现代化城市的时候，他们是带有强烈的欲望动机的，在掠夺和占领的过程当中，必然会带来糜烂的东西。掠夺的欲望是整个帝国主义的欲望，可是，当落实到个人身上就有非常多的纵欲成分。西方国家大多数都有宗教传统、社会伦理传统、法治传统，当然不能什么都胡来，通常这样一些被压抑的欲望一到殖民地，它就充分地发泄出来，所以上海成了“冒险家的乐园”。冒险家不仅是事业上、生活上的冒险，还有感情上和欲望上的冒险。他在自己本国里不敢做的事情，或者做了要犯法的事情，到了殖民地可以无所畏惧。我们今天老是说，上海是中西文化交流比较早的地方。这都是很乐观的说法，其实，宗主国跟被殖民的第三世界之间的文化交流、碰撞，它是不平等的，它一开始就是强势文化跟弱势文化的对抗。在这种不平等的文化交流当中，东方社会本身是很虚弱的，弱势文化当中的精英部分一定被摧残，然后弱势文化当中的消极部分，那种垃圾，那种糟粕，它往往正好是迎合了西方的欲望和他们的糜烂追求，什么垃圾都非但被保留而且变本加厉地给以发展。像金三角的毒品、台湾的雏妓、澳门的赌博、泰国的人妖等等。这样的现代都市的文化，一方面会出现很多现代性的特征，同时，与这相关的，就是对这样一种现代性的批判。所以，一个是现代性的传统，还有一个是左翼的传

统，而左翼的传统主要牵涉的问题就是批判现代性。你看，左翼文学的主要成员都是集中在城市里的一批流浪知识分子，他们这帮人因为生活在底层，跟社会底层有一个直接的接触，就自觉地成为底层的代言人。

如果按照一个理念出发的话，茅盾写的《子夜》就不是今天的《子夜》了，很可能是非常概念化的。他对经济、工厂、工人根本不熟悉，但是作为一个左翼作家，这又是他一定要表现的。但就因为茅盾独特的文字魅力，或者说作品中的浪漫色彩和颓废色彩，使他在描述上海这样一个城市的时候，描述它的现代性也好，批判性也好，都得到发挥，而且发挥的过程当中又加上茅盾非常个性化的东西：颓废气弥漫到所有的领域。第15章写工人斗争的情况，罢工就要失败了，形势非常严峻，工人们在商量对策，居然有工人代表还在调情，还充满着蠢蠢欲动的欲望，很难说这符合生活的实际。茅盾笔下的那种颓废东西，不仅弥漫在资本家阶层，弥漫在小资阶层，还弥漫到工人阶层。这也就构成了茅盾自身的一种特点——虽然他有概念的东西，但是他不可遏止地要把自己的内心冲动和欲望都表达出来，而这种表达恰恰构成了小说的一个主要部分。我们平常谈《子夜》总是要从阶级、从社会分析入手，好像茅盾的《子夜》是一部社会教科书。其实我觉得真正的问题不在这里。《子夜》真正有价值的地方恰恰是茅盾用他特有的一种理想、浪漫和颓废，来描述了上海当时的环境和文化特征，成为了一部左翼海派文学的代表作。

注释

〔7〕茅盾《〈子夜〉写作的前前后后》，收《我走过的道路》（上），第482—486页。

四 《子夜》的创作思维模式

当然《子夜》在文学史上还是有其他方面的意义。《子夜》是中国现代文学第一部比较成功地用阶级的关系和阶级分析的方法，来描述那个时代的作品。《子夜》以前也有一些作家用阶级的观点来写作，包括茅盾自己，茅盾一开始为了要学习马克思主义的阶级分析，写了一些历史小说。比如他有一个很著名的中篇小说《大泽乡》，写陈胜、吴广起义，他先分析好，陈胜、吴广是雇农，然后设计了有两个看守，把农民们押到北方去修长城，这是富农子弟。这是没有根据地乱套阶级分析。这样一种方法慢慢过渡到《子夜》，总算是以一种比较成熟的形态来描述，《子夜》完成了现代文学史上“革命文学”到左翼文学的转换。革命文学，主要是反映了知识分子面对现实生活当中的非正义的现象，采取了一种根本颠覆的态度，就是说，这个社会太黑暗了，根本不能存在，那就要号召大家起来反抗，把这个社会推翻。这种态度，我们可以统称为革命的态度。但是，左翼文学就不一样。左翼文学，基本上就以左翼作家联盟（左联）为核心，由这个组织来推动的文学运动。左翼文学运动带有鲜明的政党色彩，是有具体的指导思想的。所以，力图用马克思主义的阶级方法来描述生活、分析生活是左翼文学的叙事特点。

其实，茅盾在写这个作品以前，他已经把所要反映的那个中国社会都分析好了。吴荪甫已经被规定为民族资本家的代表，那么，赵伯韬就是买办资本家的代表，周仲伟、朱吟秋，那就是小工厂主的代表，也是民族资本家，但是比吴荪甫这种大资本家要差一点。他非常成功地把资本家划分为各种类型，民族资本家、中小资本家、金融资本家、买办资本家，分得清清楚楚，然后根据每一种资本家在中国社会当中的地位，来区分他是进步的还是反动的，再来决定这个人物是好人还是坏人。他就是这样来塑造的。比如说，赵伯韬，这个人物写得太简单了，一个买办资本家，整天跟美国人打交道，就是今天白领阶级里面的外资企业的老总，可《子夜》里的赵伯韬根本就不是这样的人，仿佛是一个流氓，不断地玩女人，像黑社会的人物。洋行经理怎么会是像赵伯韬这样？那为什么写得他像个流氓？可能是茅盾对这些人物没有什么感性的经验，主观上认为买办资本家一定是像杜月笙这种流氓了。从阶级论说这个人是坏的，坏人一定要生活腐化，一定要像流氓一样，这是逻辑推出来的。茅盾的创作匠气是很重的，现在有些年轻人不喜欢茅盾的创作，跟这个有关系。每个人物是一个阶级典型，这些阶级构筑在一起，就构成了我们一个社会的典型，那就是所谓的“典型环境”。

那么，他为什么要写这样一批资本家？这当然跟茅盾自己的生活经

验有关，当时他通过表叔结识了很多资本家，更重要的是，1930年代正好有一场关于中国社会性质的论战。这场论战当中，当时国际共运史上有个“托洛斯基派”，中国也有“托派”，是中国共产党内的反对派，陈独秀后来成为这一派的领袖，这一派理论家认为，随着大革命的完成，国民党统一了中国，中国已经是所谓现代民族国家，就是民族资产阶级掌权的一个现代化国家，也是资产阶级掌握了中国的命运，那么，无产阶级革命的矛头应该对准资产阶级政权；而当时中国共产党内的主流派是跟苏联斯大林政权走的，这一派理论家认为，中国社会性质仍然是半殖民地半封建，中国民族资产阶级没有主权，我们的现代化是帝国主义强迫中国搞的，是被动的，因为帝国主义要掠夺，要侵略，这对中国的资本主义发展也是一种伤害。所以，我们首先是反帝反封建。茅盾是赞同后一派理论的，为了阐释这个问题，他写了这部小说。我们前面说过他最初构思这个小说，最后吴荪甫代表的民族资本家，跟赵伯韬代表的买办资本家是握手言欢的。有一点像托派的观点。这就不符合共产党的统战政策，当时党的意思是，我们要反帝反封建，那么对民族资本家是要团结的，而对于买办资本家则要打击。茅盾后来听取了瞿秋白的意见，所以最后改下来就变成了吴荪甫输掉，民族资本家终于输给了帝国主义的经济侵略，就表明中国的民族资产阶级是没有出路的。根据政治需要，小说是可以随便改的，如果今天政治需要另外一种观点，他也可以改过去，为什么？就是为了使自己的艺术创作更符合现实主义创作所要求的反映生活的“本质”。

这样一种创作方法自身存在着非常强烈的二元对立。一方面，它强调细节的真实，可是另一方面，他在设计这个生活的时候，又严格地按照一个阶级、一个政党的要求来写，所以他才会分析出吴荪甫的两重性。我们谈民族资本家的两重性，这种两重性都是通过人物设计表现出来的。吴荪甫反动的一面，他要表现对工人的斗争，所以就出现了工人跟资本家的冲突。进步的一面，就必定要写他跟赵伯韬的斗争。这还不够，还要表现出“大鱼吃小鱼，小鱼吃虾米”的社会状况，所以，他必须创造出一批中小资本家来给他垫底，被他吃掉。除此以外，他因为还要表现资产阶级如何要政治上获得权力，所以，必须又要创造出几个政治人物，比如黄奋，是汪精卫派的，吴荪甫通过他们就可以出钱买通前方的战事。那个时候，茅盾又拐弯抹角听到党内有李立三路线和王明左倾路线的斗争，他赶快又在里面写了党内的两条路线斗争。他的每一个细节都是他根据理论需要排出来的。如果是换了一个比较差的作家，这样排出来就是一部很概念化的作品，在当代文学史上有大量这样学《子夜》学坏的例子，但茅盾是一个有才华的优秀作家，他有非常高的吸取生活细节的能力，也有逼真地描写场景的技巧，他在刻画人物性格上也

很成功，这个成功，就是他成功地把某些人的阶级性赋予了人物的特殊的性格，两者融会起来，人物就不完全是一个阶级的符号，而是变得有血有肉了。

《子夜》也可以说是瑕瑜互见。在小说的整个框架上，茅盾创造了以人物设计来构筑生活中的典型环境的思维模式，而这个典型环境是为了解释一个理论上界定的所谓“生活本质”。这样，《子夜》模式以后基本上就成为我们现代文学的创作主流，尤其是长篇小说。这种方式被称为是社会主义现实主义的创作方法。但是，由于我们强调了阶级性、典型性，就忽略了另外一面，就是如果茅盾没有这样一种强烈的主观情绪和对生活细节的这样一种观照，那么这个小说就变得非常概念化。问题在于茅盾他两面都做到了，理论上他是符合概念化的需要，创作上他有巨大的才华、无数的细节来支撑。以后的作家未必都能做到这两全其美，尤其是后来以“政治标准第一”来要求作家的创作的时候，作家的另外一面根本无法发挥，这样就产生了很多畸形的作品。

1950年代以后的长篇小说创作，很多所谓的“名作”都是沿袭《子夜》模式发展而来的，因为这样一种模式容易被当时的主流的文学观念所接受。且不说像《上海的早晨》，那是非常对号入座的，就是像《创业史》这样的作品，也是模仿《子夜》而来的。作家柳青在小说里要描写中国农村的社会主义改造，就先写一个主人公梁生宝，代表要走社会主义道路的，他当然是典型人物。党内当然也有人是不愿意走社会主义道路的，所以他就塑造了一个大队长郭振山，专跟梁生宝作对，表明党内有一个走社会主义道路，一个走资本主义道路，那是路线斗争。他还要写出富农是反对梁生宝的，所以他就塑造了姚士富等几个坏富农来搞破坏。那么，还有一批中农要先反对梁生宝，再同情梁生宝，他就创造出梁生宝的父亲，梁三老汉。你看，他的人物都是对号入座的，然后每个人物的矛盾都集中在梁生宝身上，最后就变成了以梁生宝为中心的一个人物设计的配置，根据这种配置构筑起一个所谓的生活的“典型环境”，来说明农业合作化运动的“金光大道”。“文革”当中有个很红的作家叫浩然写了一部长篇小说《金光大道》，又完全模仿了柳青《创业史》的这种人物配置结构。这样的创作模式就像是药店里配中药方子，谈不上真正的艺术创作。后来逐渐形成了一种以政治教条来代替生活观察，以所谓的“艺术真实”来取代生活真实，实际上是掩盖了现实生活中真正的矛盾与冲突，把文学堕落为政治说教的工具的创作思维模式，直到1980年代，《子夜》模式还在起着那种束缚作家的创作思想的消极作用。1980年代后期，曾经有不少研究者反思过《子夜》的创作模式，这些看法都是有道理的，但那时的反思往往也忽略了问题的另一面，那就是《子夜》中还有作家非常优秀的因素存在，如果我们的解读更多从这

积极的一面出发，并且也指出它的消极的一面，这样《子夜》会是一个与以往给我们印象截然不同的作品，一部优秀的作品，它的魅力可能就是在这样不断地阐释和不同的阐释中慢慢地持久地延续下去的。

第十三讲 都市里的民间世界：《倾城之恋》

张爱玲与都市民间的关系
《倾城之恋》的文本解读
人生的飞扬与安稳

一 张爱玲与都市民间的关系

从海派文学的两个传统来说，我们在《子夜》里着重讨论的还是左翼的批判的都市文化传统，而对另外一个都市传统——繁华与腐朽同在的现代性的传统，也涉及到一点，接下来在张爱玲的小说里我们则看到的是另外一些传统。张爱玲的小说常常被现代文学研究者推崇为海派文学的代表，不是开山，也是顶峰，那么，如何来鉴定张爱玲作品的海派特征呢？张爱玲的小说与所谓的海派传统又是什么关系呢？当然要在张爱玲的小说里找什么左翼文化的影子是找不到的，而且，在繁华与腐朽同在的这一层面上，她的现代性远不及穆时英、刘呐鸥的小说那样强烈。但是她开拓了另外一条道路，即从《海上花列传》的基础上发展出的现代都市市民文学的传统。

要说清楚这个问题，先要讨论张爱玲与都市民间的关系。我过去写过一篇文章探讨过其中的道理〔1〕，但是表述得似乎不太清楚，以致很多人都没有明白我所定义的都市民间是什么意思。都市民间不是指流行文学，也不是指一般意义上的市民文学，这是首先应该讲清楚的。民间的本来含义是指一种与国家权力中心相对立的概念，是指在民族发展过程中，下层人民在长期劳动生活中形成的生活风俗和心理习惯，民间的文化形态反映了下层人民自发产生、并且自在形成的一种文化现象，由于民间又是处于社会下层的被统治的地位，所以民间文化又不能不接纳并包容了上层的、统治阶级的文化意识形态。我们常说民间文化是健康的、活泼的、有生命力的，这都是从一个理想状态上说的，并不是现实生活中的民间文化真是这样。（自从我提出文学史上的“民间”概念以后，一直有人用现实生活的民间污秽状态来衡量我的理论，指责我美化了中国民间。我感到很奇怪：为什么那些批评者的思想方法都那么简单而且狭隘，为什么就不能在理论上界定一个理想状态的“民间”呢？）

我们在这一讲不准备讨论这个问题，我想讨论的是——关于民间由农村到都市发生了怎样的变化？在农村的民间文化中，如今确实还是保留了许多来自传统的文化遗物和风俗习惯，可以作为我们开掘民间文化的基本材料。譬如天津作家冯骥才现在正在做的民间文化遗产的保护工作，大约研究的就是这些东西。即使在一些古老城市的文化中，也还有一些长期积累下来的文化遗物存在，可以作为标志性的民间文化遗产。但是，现代都市中（我指的就是现在那种千篇一律的现代城市模式），物质文明与都市文化形态都是处于急剧的变动和发展当中，城市接纳了无数的流动人口，逐渐摧毁原来的局促的文化格局，融会起来自五湖四海的新市民身后所带来的文化因素。一个城市的现代化的程度越是高，

它本来的文化面目就越是不清楚。我们打个食文化的比方，上海原来是有本帮菜系的食谱，都是大鱼大肉的，现在年轻人早就不爱吃了，而从外地进入上海的菜系却风行沪上，一会儿流行杭州菜，一会儿流行四川火锅，一会儿又流行淮扬菜系，但这也不是地道的杭菜、扬菜或者川菜，都是加以改良过的“海派菜”，该辣的也不辣，该酸的也不酸，现在最流行的就是这类杂交出来的“海派菜”。海派菜不是家乡菜，真正的地方菜系只是深深地印在外来者的记忆里。所谓海派文化也是这么来的，它不是指上海本地传统的文化，而是一种外来的、变化中的、逐渐在上海发生影响的文化。都市文化的基础是来自各种不同背景的文化因素，这些文化因素被它的携带者们带入城市，原来的农村或者古老城市生活中的民间的生活风俗和习惯，作为携带者内在的记忆因素也被带入城市，成为都市民间。比如我们中文系的同学来自各个地方，都带着各地家乡的文化习惯，但平时不一定表现出来，因为大家来到上海来读书，首先会自觉地学习上海的流行的生活方式或者新的文化习惯，但这学习新生活方式和文化习惯的过程中，你们从家乡携带出来的文化因素就会转入意识深处，成为一种记忆，在某种特定的时候就会表现出来，发生作用：它不仅会成为人们判断现实生活的依据和参照，而且往往参与到新的都市文化建构中，使原来的上海文化继续发生某种变异。——总之，上海这样一个流动的发展中的大都市的文化建构模式根本不可能是固定的，它始终处于急剧的变化当中，接纳着来自四面八方的文化信息。所谓的都市民间就是隐藏在市民的各自记忆中的文化因素，它的价值观是虚拟性的，并不是存在于某个标志性的文化历史遗物中。

我不认为都市的流行文化、或者表达了市民愿望和利益的文学就是都市民间，这是两个不同的文化类型。流行文化是一种与文化市场结合起来的以营利为目的的文化类别，如流行音乐、现代读物、电视传播等等；而都市民间是以虚拟的价值取向存在于都市人的记忆深处，并时常以隐蔽的形态对都市生活发挥作用。如关于以往家族文化历史的追忆、已经消失的生活方式对人的行为的制约，等等，都市民间的保存和影响无疑丰富了都市市民生活的内涵。在当代文学创作中，典型地描述都市民间的优秀之作是王安忆的《长恨歌》，小说的第二部，写的是1950年代王琦瑶生活在一条旧式弄堂里（平安里），与几个市民（严师母等）整天在一起靠回忆而生活，品味已经消失了的旧的生活方式，甚至一定程度上模拟这些生活方式，并且从中获得他们参与现实生活的资料。这就是都市民间。虽然从显型生活形态来看，1950年代的上海日常生活方式可能并不同于小说所描写的那样；虽然小说从时代氛围描写的角度完全回避了当时一系列政治运动对市民日常生活的冲击的事实，但是，这样的描写却丰富了上海市民心理的文化空间，所以我觉得第二部分是

《长恨歌》里写得最好的部分。本来我对都市民间的概念一直是空洞的含糊的，因为有了《长恨歌》，使我一下子明白了我说的都市民间究竟指的是什么。这还是一个待开发的都市生活题材的描写空间。

这样我们再来理解张爱玲在都市文学上的贡献也就清楚了。从风格上说，张爱玲小说的现代都市意味并不是很强烈的，远不及穆时英和刘呐鸥的新感觉派，甚至也不如郁达夫和茅盾的那种伤感颓废的都市情调。但是张爱玲与其他新文学家的区别是在于她在创作中提供了一种都市文化建构里的记忆因素。一般来说，农村才是有历史的，而现代都市的历史是流动的，当新文学家们的注意力被层出不穷的新型的现代文化现象所吸引和迷醉的时候，张爱玲却是冷眼旁观，写出了人们在这种文化变动中是如何携带着自己的文化遗产在拼命挣扎与自救。像白流苏、曹七巧这样的人，都是携带着极为沉重的历史包袱面对急剧变动中的现实生活，他们与以往新文学家们笔底下的莎菲、吴荪甫、于质夫等人完全不同，在他们的身上，人们能够强烈地感受到历史的文化遗产仍然在起着十分沉重的作用。《倾城之恋》讲的是一件现实生活中的男女故事，可是在小说的开头与结尾部分重复出现了一段拉二胡的议论："胡琴咿咿哑哑拉着，在万盏灯的夜晚，拉过来又拉过去，说不尽的苍凉的故事——不问也罢！"〔2〕这与其说是把小说的传奇性强调出来，不如说是把民间记忆的成分凸现出来。所谓写都市的记忆因素，其实就是写出都市人的暧昧历史和集体无意识的文化积淀。

《倾城之恋》发表在1943年，那时太平洋战争已经爆发，上海正式沦陷，就连"孤岛"的反抗声音也没有了，上海市民心里感受不到未来的新气象，却特别容易沉醉到往昔生活的记忆和迷醉之中。张爱玲就是在这样一个特殊环境中获得了成功。柯灵先生曾经说过："我扳着指头算来算去，偌大的文坛，哪个阶段都安放不下一个张爱玲，上海沦陷，才给了她机会。日本侵略者和汪精卫政权把新文学传统一刀切断了，只要不反对他们，有点文学艺术粉饰太平，求之不得，给他们什么，当然是毫不计较的。天高皇帝远，这就给张爱玲提供了大显身手的舞台。抗战胜利以后，兵荒马乱，剑拔弩张，文学本身已经成为可有可无，更没有曹七巧、流苏一流人物的立足之地了。张爱玲的文学生涯，辉煌鼎盛的时期只有两年（1943—1945），是命中注定……"〔3〕柯灵先生这话道出了当时复杂的政治和文化背景，张爱玲确实对自己所处的时代氛围把握得非常之好，她说："人是生活于一个时代里的，可是这时代却在影子似地沉没下去，人觉得自己是被抛弃了。为要证实自己的存在，抓住一点真实的，最基本的东西，不能不求助于古老的记忆，人类在一切时代之中生活过的记忆，这比瞭望将来要更明晰，亲切。"〔4〕但推而广之，其实在任何一种时代大变动里，甚至像上海这样一个日新月异地变

化着的大都市的环境里，对于普通人来说，这种像“影子似地沉没”的感觉是相当普遍的，所以都市文化里不可缺少的正是来自民间的记忆。

从张爱玲所受到的文学教育而言，恐怕五四新文学的影响还是大的，她的最初创作的几篇小说，基本上是重复了鲁迅所代表的社会批判的思路。如《沉香屑第一炉香》虽然发表在鸳鸯蝴蝶派杂志《紫罗兰》上面，但其神韵仍然得自新文学：探讨了青年女性面对都市物质文明的诱惑的病态心理。当葛薇龙在物质诱惑下纯洁的外衣渐渐褪下的时候，我们不能不想到《日出》里的陈白露；她受到男性（代表着西方文明）的诱惑而激起的烦恼躁动的心理活动，也和《莎菲女士的日记》里的莎菲相像。《沉香屑　第二炉香》里罗杰教授的隐私被周围人所津津乐道地传播、以致被逼上绝路的遭遇，这也是典型的新文学的主题。但从主观上说张爱玲并不是要走新文学的道路，她是自觉地把自己的创作定位在《海上花列传》基础上发展起来的海派都市市民小说的传统上面，——从韩邦庆的《海上花列传》到周天籁的《亭子间嫂嫂》〔5〕，在上海的文化市场上一直流行着那种以市民日常生活细节为主要描写对象的市民文学创作的传统，——当然这不能算是完全意义上的通俗文学，至少《海上花列传》并不是一部广受欢迎的通俗小说。随后，《倾城之恋》发表了，这部小说的出现标志了张爱玲的创作风格的独特性的确立。她的批判社会的锋芒收敛了，把虚拟的都市民间场景——衰败的旧家族和没落的旧式女人的挣扎转化为小奸小坏的市民的日常生活，直逼都市民间的精神。在形式和叙事上，她有意将自己的小说风格与市民小说传统相结合，借此使自己的小说迅速流行起来，达到了她关于“出名要趁早”的理想。〔6〕但她的作品的精神内涵和审美情趣与文化市场上的通俗小说也大不一样。她不仅仅是描写都市市民的生活细节，而是抓住了社会大变动给一部分市民带来的精神惶恐，提升出一个时代的特征：乱世。个人的及时行乐的世纪末情绪和通过古老家族的衰败隐喻着传统道德价值没落，是她的小说的两大主题，她逼真地写出了现代化过程中都市的传统道德式微和市民面对社会文化发生巨大变动而生出的虚无和恐慌的心理，她使散落在都市里的民间文化碎片重新通过记忆凝聚起来。

但是，对于知识分子的那种忧世伤生的人文精神，张爱玲都回避了，当然，在沦陷区的特殊环境下有她表示软弱的理由，张爱玲并不是不懂政治或者厌倦政治。（如果真的不懂政治，就难以解释后来她在香港写的反共小说《秧歌》、《赤地之恋》中表现出来的政治意识如此娴熟与老练）她的身上集中暴露出都市市民对统治者的妥协和对生活的虚浮态度，即那种“不管由谁当家，总得吃喝拉撒”的怯懦苟安心理反应。（1950年代初期，张爱玲在上海创作《十八春》和《小艾》，也有迎合

当时主流意识形态的成分，在这方面张爱玲决不是不懂世故，把她的创作与同一时期无名氏的创作相比较，就可以看出两者的区别，这也是小市民与知识分子在人格上的根本区别）这本来也是中国民间藏污纳垢的特点之一。但在传统的民间天地里，有一种原始正义作为指导生活的伦理标准，使其在浑浑噩噩中自有清浊之分；而在现代都市里，本来就虚拟化的价值取向一旦丧失了知识分子的人文精神的参与，其虚无情绪就会变本加厉，这在一个特殊环境里正好迎合了敌伪文化政策的点缀需要，同时也迎合了专制体制下的市民有意回避政治的心理需要，使原来五四新文学传统与庙堂文化的相对立的交叉线变成了民间文化的平行线。于是，在权力与民间达成的妥协中，张爱玲迅速走上了她的文学生涯的顶峰，这才是柯灵先生扳着手指算来算去算出惟上海的沦陷区才给她一个“千载难逢”的机会的真正答案。

如果把《海上花列传》看做海派小说的滥觞，它的艺术内涵里就包容着现代性与腐朽性同在的因素，这一创作因素有它自己发展的逻辑。新文学运动对它的冲击主要体现在精英阵地的争夺，但是当穆时英等叙事风格和叙事形式上更加欧化的新小说流行一时、茅盾的左翼小说在文学史上独占鳌头的时候，传统的市民小说非但没有失去它的市场，反而利用了都市的文化市场的繁荣，迅速占领了都市流行文化的领域，以当时的传媒形态而言：副刊连载小说、通俗杂志、电影广播、话剧戏曲、连环画等等，活跃着一大批所谓的报人、编辑、通俗作家、电影编剧、漫画家等等，他们几乎都是从旧派文人（鸳鸯蝴蝶派）发展而来，充当了都市文学中另一个领域的主力。张爱玲的小说最初从《紫罗兰》起步说明了当时这一领域的影响。23岁的张爱玲当时多才多艺，除了写小说以外，很快就涉足于话剧、电影、通俗杂志等领域，甚至通过自己的颇有特色的绘画插图和设计奇装异服，连漫画与时装领域都留下了她的痕迹。可以说她是以市民小说为中心，全面进入上海传媒文化的各个领域，一时间可以说张爱玲成了当时流行文化的代表。这种成功使人们把她在创作上体现出来的都市民间精神与社会获得成功的流行文化载体视为一体，混为一谈。其实，这是体现在张爱玲创作中的两种因素，它们之间既有一致性也有矛盾性，张爱玲用都市民间精神提升了都市流行文化，反过来流行文化以及其背后的市民的文化精神也妨碍了张爱玲小说的进一步的发展。所以张爱玲对文学的贡献是相当有限的。有的学者批评我过去的研究中对张爱玲缺乏热情〔7〕，我为什么要有热情呢？我承认我对萧红的热情肯定比对张爱玲多得多，那是因为萧红是在用生命血肉写下文字，而张爱玲用的却是白流苏式的小智慧来写作，我的热情从何而来呢？

以上是我对张爱玲的小说的一个大致的看法。在这样的前提下，我

们再来解读这部《倾城之恋》。

注释

〔1〕参阅拙作《民间与现代都市文化——兼论张爱玲现象》，收《陈思和自选集》，广西师范大学出版社1997年。

〔2〕本讲所引用的《倾城之恋》，依据山河图书公司1946年出版的《传奇》增订本。

〔3〕柯灵《遥寄张爱玲》，收子通、亦清主编《张爱玲评说六十年》，中国华侨出版社2001年，第384页。

〔4〕张爱玲《自己的文章》，收《流言》，中国科学公司1944年，第19页。

〔5〕关于周天籁和《亭子间嫂嫂》的情况，可参阅拙作《关于〈亭子间嫂嫂〉》，收《豕突集》，汉语大词典出版社1998年。

〔6〕张爱玲《传奇再版序》，收《流言》，中国科学公司1944年，第203页。

〔7〕参阅刘锋杰《民间概念也是遮蔽》，载《文艺争鸣》2003年第2期。

二 《倾城之恋》的文本解读

（一）在两种文化背景冲撞中的爱情

关于《倾城之恋》，已经有很多人写文章分析它了，有一些看法我不必在这里重复。我有个偏见，对张爱玲这部小说的理解，许多研究者们多少是受到了作者自己的一些说法的影响。譬如张爱玲喜欢在小说里调侃人物，她在描写范、白终成眷属时忍不住调侃说："他不过是一个自私的男子，她不过是一个自私的女人。在这兵荒马乱的时代，个人主义者是无处容身的，可是总有地方容得下一对平凡的夫妻。"这段话一直影响着研究者，他们都把这对男女主人公朝着自私自利的方面去理解，从而就轻慢了他们之间确实存在着的爱情。我还是比较同意有一种说法，说它是"尝试着用一种新的方式，来处理男女恋爱的问题，她把男女的谈恋爱加以夸张，认为是一场亘古未有的智慧考验战。"〔8〕这对张爱玲来说是很不容易的。为什么呢？我以前不太喜欢读张爱玲的小说，就是因为感到这个女人太世故，文学是需要一点天真的，需要一点真性情。现实生活中得不到的东西放在文学作品里加以想象，常常能够给人以温馨的感觉，而太世故了，把一些想象的事物看得太穿，反而就没有意思了。就像张爱玲把红玫瑰想成了"墙上的一抹蚊子血"，把白玫瑰想成了"衣服上沾的一粒饭黏子"，这些古怪的比喻里隐藏着一种洞察世态人情的冷酷，反而没有什么趣味。而《倾城之恋》则是一个例外，张爱玲很难得地写了一场对男女主人公来说都是有血有肉的、充满现实感的爱恋故事。

我只是想请大家关注一个问题，就是白流苏和范柳原两个人之间到底有没有爱情？这是读这篇小说的第一个问题。有些女权主义评论家是否认他们之间有爱情的。如孟悦、戴锦华就是这个观点。她们说："这部爱情传奇是一次没有爱情的爱情。它是无数古老的谎言、虚构与话语之下的女人的辛酸的命运。"〔9〕同学们的讨论发言也谈了对这个问题的看法，我的印象是倾向于说他们没有爱情的比较多。但是，我个人的看法却相反。也许有人会批评我总是从古典的意义上去把握张爱玲，所以企图在小说里寻求什么确定性的因素。但我还是觉得，范柳原和白流苏之间应该是有爱情的，为什么这样说呢？因为在这个作品里，有一个非常重要的细节我没有读到，或者说是作家故意把它疏忽了。那就是白流苏和范柳原第一次见面的场景。本来徐太太是把范柳原介绍给流苏的妹妹，但是四奶奶以为范柳原是个华侨富商，就想把自己的女儿嫁过去（她女儿只有12岁），流苏的妹妹不愿意四奶奶两个女儿跟她竞争，就把流苏拖去作陪，她以为姐姐是离过婚的女人，不会有竞争力。结果偏偏是姐姐把妹妹给挤掉了。问题是出在哪里？因为从她妹妹宝络、从他

们全家来说都没有想到白流苏还有竞争力，能够跟一个那么风流倜傥的华侨富商有结合的可能性，他们完全不提防白流苏。这个故事从大家回来以后开始的，妹妹觉得扫兴，已经睡觉了，四奶奶还有三奶奶就在那儿唠里唠嗦地讲这件事，大致的情形就是范柳原把他们全家请到一个舞场里去跳舞，可这是个老派人家，大家都不会跳舞，呆若木鸡地坐在那儿，惟一能跳舞的就是白流苏，而且不止跳了一场，跳了两场三场，两个人跳出感情来了。旁边人当然都看在眼里，所以他们都在生气，觉得是白流苏的轻佻搅了她妹妹的好事。

但谁也没有想到，这件事情会给白流苏的命运带来许多未知数。第一，白流苏因此爱上了范柳原。小说文本里有两个细节可以对照来读：前面曾写到四奶奶三奶奶在骂流苏的时候，她气得浑身发抖，显得很可怜的——

白流苏在她母亲床前凄凄凉凉跪着，听见了这话，把手里的绣花鞋帮子紧紧按在心口上，戳在鞋上的一枚针，扎了手也不觉得疼，小声道："这屋子里可住不得了！……住不得了！"她的声音灰暗而轻飘，像断断续续的尘灰吊子。她仿佛做梦似的，满头满脸都挂着尘灰吊子，迷迷糊糊向前一扑，自己以为是枕住了她母亲的膝盖，呜呜咽咽哭了起来道："妈，妈，你老人家给我做主！"她母亲呆着脸，笑嘻嘻的不做声。……

流苏跪在她母亲的床前，要向她求救。其实母亲已经走掉了，她只是一个幻觉，然后她母亲"呆着脸，笑嘻嘻的不做声"，好像满不在乎。这段细节非常像《红楼梦》里面林黛玉有一次惊噩梦，也是在梦幻里跪在贾母面前，叫外婆来救她，可是那个时候贾母也是呆着脸儿笑道："这个不干我的事。"〔10〕我读《倾城之恋》时马上觉得这段就是模仿了《红楼梦》的，如果参照《红楼梦》这个细节，那时林黛玉已经感觉到自己在贾府孤立无援，非常绝望，而这个时候的白流苏也是非常绝望的。可是，当她跟范柳原见了面、跳了舞回来，她的情绪完全变了，下面一段细节写得很厉害，外面人都在骂她，可是她心里一点都不烦，不仅不烦，而且非常勇敢，非常沉着，她的妹妹当时生气不说话，她也不跟她妹妹去解释，她心里其实是充满了喜悦：

范柳原真心喜欢她么？那倒也不见得。（这句话是白流苏的心理表露和猜测）他对她说的那些话，她一句也不相信。（可以想象，那天范柳原已经跟她说了很多讨好她的话）她看得出他是对女人说惯了慌的。（这是离婚的女人心里对一个所爱男人的自我防卫）她不能不当心（我别上当受骗，如果她看到他不爱她，她还上什么当？就是因为她爱上他，她才提醒自己别给那个男人骗了。她其实很爱他的）——她是个六亲无靠的人。她只有她自己了。床架子上挂着她脱下来的月白蝉翼纱旗

袍。她一歪身坐在地上，搂住了长袍的膝部，郑重地把脸偎在上面。蚊香的绿烟一蓬一蓬浮上来，直熏到她脑子里去。她的眼睛里，眼泪闪着光。

你们想，张爱玲什么时候这么动情地写过一个人对幸福的向往？张爱玲所有小说都是调侃的，但这里她一点没有调侃，把一个离过婚的女人的心理层次写得非常清楚。她点蚊香可以看成是一个象征，她本来已经离婚八年，关在这个家里度日如年，是一个心如死灰的人，可是这个时候，她重新又点燃了生活的信心，又点燃了一柱生活的香。然后那个时候就有一段心理描写，她就坐在地上，猜度着这个男人到底真的爱她还是假的爱她，他说的话到底是真的还是假的，这里当然有自我防范：她是没依靠的人，就只有靠自己来保护自己。然后她紧紧抱着一件自己的衣服，把脸贴在衣服上，这个细节，包括后来眼睛里闪着泪花，大家可以想象，实际上范柳原已经在她心里搅起了一个很大的爱情波澜。问题是，范柳原到底对她讲了什么，我们不知道，作品中没说。但是我们可以看到，后来徐太太一句话就能够让白流苏只身千里迢迢从上海跑到香港去，去干嘛？她心里很明白的，徐太太一说带她去，她马上知道这是范柳原在作祟，然后她也不怕，就去了，可以说是义无反顾。

那么接下来的问题是：范柳原对白流苏是否也一见钟情？很显然，范柳原非常反感她所寄居的那个旧式大家庭，所以要把她从上海的一个陈腐家庭里解脱出来，让她到香港这样一个西化的城市里去。照小说里徐太太的介绍，范柳原完全是一个花花公子，但这个花花公子就是因为受到大家庭的欺侮和压迫才跑到上海去花天酒地的，如果把白流苏当成他的一个情妇，或者随便当作一个他喜欢的女人，他犯不着要花那么大的心血让白流苏到香港，他在香港又不是没有女人，他不是还有一个印度的什么萨黑荑妮公主相好吗？他为什么花那么大心血去把白流苏从上海家庭里引出来，而不是用正式提亲的方法，或者用传统的中国式的方式去解决？这里，我们可以看到故事的两层意思：第一，范柳原和白流苏都是认真的，他们在第一次相见以后就是真正的动情，只有动情了才可能使一个看来不可能的事情成为可能；第二，范柳原不愿意用传统的方法来解决他们之间的婚姻，这里涉及到另外一个问题，范柳原到底是爱白流苏什么？仅仅是爱她会跳舞吗？当她吸引范柳原的时候，范柳原一定是已经感觉到，这个人跟他，就是他后来说的“执子之手，与子偕老”，是天长地久能够延续下去的。这当然不是古代才子佳人一见钟情的那种故事，所以张爱玲淡化了那个一见钟情的场面，那只是在偶然的一个舞会，而且是一个歪打正着的境遇下，他们相爱了，这个相爱使他们非常融洽，但毕竟还没有多少了解，没有多少把握。何况，范柳原本来是去跟妹妹见面相亲，却突然喜欢了姐姐，这个姐姐又是一个离过婚

的人，在家庭里没有任何地位。如果正面去提亲的话，肯定不行的，那家人不会让白流苏这么顺顺当当嫁给他，同时还会生出无数麻烦。从范柳原私人的经验里可以断定，他是非常不喜欢这家人的。——到这里为止，这个故事有点像奥斯汀（Jane Austen,1775—1817）的《傲慢与偏见》里男女主人公的故事。

接下来的故事，其实是一种文化的误读和错位的故事。白流苏作为从封建大家庭出来的一个离过婚的女人，跑到了完全不了解的西方文明的环境中，她肯定是处处不习惯，不知所措。她原是铁下心来去当范柳原情妇的，封建大家庭出来的一个再婚的女人，她脑子想到的无非就是做小，让有钱的男人金屋藏娇地“包”下来。当然不否认她是爱范柳原的，但是她的爱的期待和她的理想模式就是一个中国式的封建家庭的期待和模式。她也知道范柳原是个风流倜傥的男人，依照她的理解，范柳原应该是像一个传统的有钱的西门庆那样来表达对一个女子的爱，那就是出钱把她养起来，然后她帮他生孩子。所以她去了香港以后，并不拒绝范柳原对她的亲昵的举动，但是她老觉得范柳原怎么不来与他谈“正经”的事情，甚至也不与她发生那种两性的关系，却是一味地用语言调情，范柳原不断给她讲诗啊，讲月亮啊，讲什么断壁残垣、天长地久啊，她始终接不上他的茬。范柳原的西方化的求爱的行为方式超过了她的想象。这样她就很不踏实，她弄不清楚范柳原是不是喜欢她。这里，就有我前面所说的都市民间的记忆因素在起作用。

那么范柳原呢，正好相反。范柳原从小是在英国长大，接受的是西方的礼仪教育，他虽然把白流苏视为情人，但从西方的礼仪和教育中，意识到彼此是平等的人，意思是首先要她爱他，他才能去做什么，所以他不断地挑逗她，暗示她，甚至刺激她，但就是没有具体的行动。他有时候给她制造各种各样的场景，一起跳舞，一起吃饭，他希望的是对方白流苏非常主动地、非常开朗地来给他表示一种爱意，回应他的爱的表示，可是白流苏因为不熟悉他的文化信息语言，所以就没法提供相应的回音。他们第一次在香港独处的那天晚上，范柳原借故送白流苏回浅水湾旅馆，两人的心情都很激动，说了一段哑谜似的废话——

到了浅水湾，他搀着她下车，指着汽车道旁郁郁的丛林道：“你看那种树，是南边的特产。英国人叫它‘野火花’。”流苏道：“是红的么？”柳原道“红！”黑夜里，她看不出那红色，然而她直觉地知道它是红得不能再红了，红得不可收拾，一蓬蓬一蓬蓬的小花，窝在参天大树上，壁栗剥落燃烧着，一路烧过去，把那紫蓝的天也薰红了。她仰着脸望上去。柳原道：“广东人叫它‘影树’。你看这叶子。”叶子像凤尾草，一阵风过，那轻纤的黑色剪影零零落落颤动着，耳边恍惚听见一串小小的音符，不成腔，像檐前铁马的叮当。

从“她直觉地知道”开始，流苏关于“野火花”的“红”的想象都象征了她和他在此时此地的一种心理：被情欲燃烧的心理。“她仰着脸望上去”是她的一个对应性的动作，她望什么？望那盛开着红花的玉树，然后风吹着树叶发出叮当的音符，这也让我们想起“有音符的树”所象征的生命和爱情。这完全是一个西方文化中象征着爱情的场景和气氛；可是流苏却没有办法与这种恋爱的信息发生共鸣。这次散步回来后流苏就想：“原来范柳原是讲究精神恋爱的。她倒也赞成，因为精神恋爱的结果永远是结婚，而肉体之爱往往就停顿在某一阶段，很少结婚的希望。精神恋爱只有一个毛病：在恋爱过程中，女人往往听不懂男人的话。然而那倒也没有多大关系。后来总还是结婚，找房子，置家具，雇佣人——那些事上，女人可比男人在行的多。”我们且不说白流苏对精神恋爱的理解是否对头，也不说范柳原这么做是不是精神恋爱，但我们可以看到两人的文化背景的不同所发生的理解与知识信息上的错位：一个是直奔结果，另一个则停留在过程的缠绵之上。

还有一次，是晚上，范柳原似乎已经忍不下去了，打电话给隔壁的流苏，开始谈的是诗经里的一首诗“死生契阔，与子相悦，执子之手，与子偕老”，[11]又是表达一个“我愿意与你白头到老”。这不是调情，这是一个严肃的问题，范柳原一直把自己看成是去找一个百年之好的人，是他终身的伴侣。他一直在用这样一个层面去呼唤她，要把她唤醒，所以要讨论天地间男女爱的永恒性，但是他不懂得白流苏的文化性格，白流苏对范柳原期待的不是这样的爱情含义，白流苏也觉得范柳原应该是成为她的终身依靠，但因为她把自己放到一个情妇的位置上，她的终身依靠就是她希望范柳原养她，用我们今天的“女子宝典”里经常说的，如何去抓住男人、如何掌握男人，她学了这套东西，就不断地要摆架子，不断地要延宕这个爱的过程。只有本来身价很低的人才会摆出身价，如果本来是身价很高，就不用摆身份了。所以，她对范柳原既不坦诚，也不很信任，她不是很坦诚地把自己心里对范柳原的感情表达出来。也许是当时的白流苏根本就不知道爱的含义，这种爱情，她根本不知道如何表达出来。所以她认为范柳原本来就能为他们的婚姻来做“主”的，否则她奔香港来干什么？而范柳原则觉得爱情悠悠悬在天地间，连自己都把握不住，更遑论天长地久？他们之间仍然无法沟通。只有到最后范柳原谈到了月亮：“你的窗子里看得见月亮么？”“我这边，窗子上面吊下一枝藤花，挡住了一半。也许是玫瑰，也许不是。”这个话的挑逗性非常明了，这才是白流苏所期待已久的真情。对于范柳原发出这一信息她是完全理解的，因为期盼既久，她一时因激动而热泪盈眶，哽咽起来，未作响应。事后，她一直把它当作一个梦。

我觉得他们双方的心理都有点扭曲，都按自己的文化记忆去理解对

方，要求对方，结果两个人的要求总是错位，他们之间的关系始终很紧张，亲密不起来，然后这里就有一个第三者，一个印度公主。这个公主就是一个风尘女子。范柳原看白流苏总是跟他对不上劲，他就佯装去跟那个公主热乎，想刺激一下白流苏，可他越是这样，白流苏越是漠然。这种心理，如果仔细琢磨也不难发现，并非两个人没有爱，恰恰是为了爱情互相在唤醒对方——当然这呼唤的方法不对。但这个“不对”也是体现了文化背景的差异。还有一个细节，就是两个人在山上走，范柳原走得热了，把大衣脱下来，白流苏把它接过来，拿在手里，“若在往日，柳原绝对不肯，可是他现在不那么绅士风了，竟交了给她。”白流苏作为一个中国妇人，小鸟依人在一旁，男人脱下来衣服就很自然地帮他拿。可是作为英国式的绅士，西方文明下的“lady first”，只有男人帮女人拿衣服，没有女人帮男人拿衣服的，所以他一定是要自己拿，不会去交给白流苏。这就是一对西方文化背景和中国文化背景的人，西方式的家庭背景跟中国大家庭的文化背景互相衔接不上去，衔接不上就不断地冲撞。但是只有相爱了的人才会有冲撞的要求，这就是两颗心在不断冲撞。

最后，这两个人终于在冲撞中发现了对方的爱情诚意。范柳原有次在沙滩上跟流苏坐在一起，然后开玩笑似的在对方身上扑打，白流苏就突然感觉到，两个人本来都在摆身份，可是到那个时候已经不知不觉变得很亲密了，已经亲密到互相可以这样来了。这个互相拍打身体并不是一个嫖客跟一个妓女的调情，而是两个有情人之间的自然的举动，所以这个时候两个人一下子有点紧张了。就是说，双方都已经把内心表露出来了，双方都意识到必须停在这里，认真地想一想，接下来应该怎么做？如果他们对爱情的态度本来就虚无的话，他们谁也不需要认真，否则就没法解释他们这次在海滩上的举动之后，有一个停顿，这个停顿酝酿着下一阶段的一个高潮。接下去就是白流苏回家去了。

在白流苏回上海之前还有一段小故事，因为别人叫她范太太，她感到有些尴尬，可是范柳原却不以为然，他们有一段对话：流苏脸上一僵，笑也不是，不笑也不是，只得皱着眉向柳原睃了一眼，低声道：“他们不知道怎么想着呢！”柳原笑道：“唤你范太太的人，且不去管他们；倒是唤你做白小姐的人，才不知道他们怎么想呢！”流苏变色。柳原用手抚摸着下巴，微笑道：“你别枉担了这个虚名！”——这个话也是来自《红楼梦》〔12〕。我们在这里都可以把他们的对话看做是他们之间的信息交流的一种方式，我们也有理由认为，这是范柳原向白流苏正式提出结婚的暗示。

如果按照前面张爱玲啰啰嗦嗦的写法，流苏回家的遭遇可以写很多很多东西，可是白流苏回去那段，张爱玲写得非常简单，白流苏说走就

走，在船上也没有什么故事，到了家应当更糟糕，可是，这一段张爱玲似乎没有认真地去写。为什么前面白流苏在家里的时候吵架啦，骂人啦，描写得那么具体，可是后面那段就一笔带过？我想这个一笔带过实际上是一个白流苏的心境，就是说，一个人孤立无助，人家骂她一句话，她会把它无限放大，回味无穷；而这次回去，白流苏心里已经有了一个底，所以她对家庭里面的吵吵嚷嚷毫不在乎，不在乎就一笔带过，用非常虚化的方式就把它带过去了。然后到第二次范柳原接她的时候，我觉得白流苏已经下定决心跟范柳原过了，所以他们就开始进入实际的同居阶段，虽然这里还有一个小起伏，即范柳原不久准备独身去英国，而白流苏也坦然。其实这是两个长期独身的男女同居后的不相适应需要心理调整，是很正常的举措，因此没有什么波澜。后来由于战争，这个一时还处于不是非常稳定的同居关系变成了一个婚姻事实。当然，更重要的是两人的心境变了，在炸弹轰炸面前，两个人居然会想到还不如分开好，如果在一起，死在一起，或者是看到对方死了，心里会非常难过，非常绝望。在这样一个考验面前，两个人真正感受到要将命运联系在一起的需要。所以当战争刚刚平息，他们就回家了，达到了整个婚姻变成事实的甜蜜的阶段。有一段写两个人一起打扫房间，写得很动感情。西方社会与东方社会不同，丈夫与妻子在一起操持家务是很正常的行为。所以小说写到这里，我觉得是两个在不同文化背景下生活过来的人，经过战争的绝望的考验，终于走到了一起。

注释

〔8〕张宏庸《倾城佳人白流苏——论张爱玲的〈倾城之恋〉》，载《中华文艺》，12卷5期。

〔9〕孟悦、戴锦华《浮出历史地表》，河南人民出版社1989年，第260页。

〔10〕《红楼梦》第八十二回：“老学究讲义警顽心，病潇湘痴魂惊噩梦”，人民文学出版社1973年，第1066页。

〔11〕《诗经》原话为“死生契阔，与子成说，执子之手，与子偕老”（《诗经·凯风·击鼓》）。小说里范柳原改了一个词，意义有所不同。“与子成说”，意思是我已经和你说过了，含有誓约的意思，对人生与爱情完全是持肯定的态度；而“相悦”的意义要轻得多。我以为这是张爱玲故意让范柳原改的。参见本书第一讲。

〔12〕《红楼梦》第七十七回：“俏丫鬟抱屈夭风流”里晴雯临死前对宝玉说：“近日这一来，我就死了，也不枉担了虚名！”人民文学出版社1973年版，第1003页。

（二）虚无的人感受不到真正的爱情

《倾城之恋》这样一个故事，就是有情人终成眷属，某种意义上就是一个市民社会的通俗爱情故事。它一发表就受到许多好评，后来又有张爱玲本人改编成话剧上演，在沦陷区的上海产生过不小的影响〔13〕。但这部小说受到过傅雷的批评，傅雷是大翻译家，接受的是法国古典文学的熏陶和影响，是个具有强烈的悲剧意识的人，他认为有情人终成眷属不成艺术，认为悲剧是要对心灵进行考验，要有大彻大悟，大悲大灾。从他的眼光看来，《金锁记》才是一个有尖锐的人性压抑与人性冲突的作品，这才是悲剧。而《倾城之恋》这样的作品“好似六朝的骈体，虽然珠光宝气，内里却空空洞洞，既没有真正的欢畅，也没有刻骨的悲哀。《倾城之恋》给人家的印象，仿佛是一座雕刻精工的翡翠宝塔，而非莪特式大寺的一角。”〔14〕他把《金锁记》看成是一个哥特式的建筑，是狭而尖，然后是崇高而悲壮的；而《倾城之恋》则是翡翠宝塔小巧玲珑的，男女主人公的心理很复杂，互相刺探，互相斗计，全是小奸小坏，格局非常小，这至少不是他理解中的一个可歌可泣的情感悲剧，所以傅雷说这个作品表面上非常“机巧，文雅，风趣”〔15〕，实际上“内里却空空洞洞”。其实，雕刻精工的翡翠宝塔也好，哥特式的教堂尖顶也好，从艺术上来说只是展现了不同的风格而已，反映的是趣味的不同，并非是价值的高低。

可是张爱玲却误解了傅雷的好意的批评，她把傅雷的批评看做是来自左翼阵营的要求（这背后有多少因素是胡兰成影响她的也很难说，但这种影响是肯定存在的）。在《写〈倾城之恋〉的老实话》里她这样阐述自己对《倾城之恋》的解释：“《倾城之恋》里，从腐旧的家庭里走出来的流苏，香港之战的洗礼并不曾将她感化成为革命女性；香港之战影响范柳原，使他转向平实的生活，终于结婚了，但结婚并不使他应变为圣人，完全放弃往日的生活习惯与作风。因之柳原与流苏的结局，虽然多少是健康的，仍旧是庸俗；就事论事，他们也只能如此。”〔16〕谁都看得出张爱玲是在强词夺理，傅雷只是从艺术趣味上指出了《倾城之恋》的缺陷，却没有要求主人公去参加革命或者成为圣人。小说里关于香港失陷的描写中蕴藏了张爱玲个人的隐痛的经验，她本人就是在香港战争以后才不得不中断学业、跑回上海来写小说的，否则也将有另外一条生活道路等着她了。从炮火下的香港跑回繁华而奢靡的上海，她不能不有极大的沮丧感。因此，她能写出范、白之间婚姻的成功，取得了人生的肯定，已经是难能可贵的积极态度，也是她在自觉履行文学创作需要有积极社会意识的最大的努力了。〔17〕

但是张爱玲对她自己创作出来的这一对男女的爱情故事，心里是很怀疑的，或者说并不是很信任的，所以她故意回避了他们一见钟情的场面。对于这两个主人公的内心挣扎，她是不以为然的，对于白流苏，她只是强调她“是一个相当厉害的人，有决断，有口才，柔弱的部分只是她的教养与阅历”。〔18〕对于范柳原的评价更低，只强调了“他是因为思想上没有传统的背景，所以年轻时候的理想经不起一点摧毁就完结了，终身躲在浪荡油滑的空壳里”。〔19〕我觉得这是张爱玲本人的婚姻观和恋爱观的局限性造成的认识误区，她与白流苏一样，是停顿在传统的大家庭制度的记忆里看待白、范之间的婚姻，她只能用做二奶、做姨太太的眼光来看白流苏的爱情，这样也就看不到范柳原的浮浪油滑的后面还有西方文化教养留给他的认真和真情的一面，也看不到白流苏精心追求爱情的严肃意义。白流苏不了解范柳原情有可原，连张爱玲也不怎么了解范柳原，那就有问题了，其结果是她把一个本来应该去深刻展示的情爱心理世界漫画化、肤浅化、以致虚无化了，给后来的读者留下了消极的印象。小说里有一个她没有很好利用的意象，那就是浅水湾边上的一段墙。小说里多处写到它，一处是在两人在香港的第一夜，在浅水湾的海滩边散步：

从浅水湾饭店过去一截子路，空中飞跨着一座桥梁，桥那边是山，桥这边是一堵灰砖砌成的墙壁，拦住了这边的山。柳原靠在墙上，流苏也就靠在墙上，一眼看上去，那堵墙极高极高，望不见边。……柳原看着她道：“这堵墙，不知为什么使我想起地老天荒那一类的话。……有一天，我们的文明整个的毁掉了，什么都完了——烧完了，炸完了，坍完了，也许还剩下这堵墙。流苏，如果我们那时候在这墙根底下遇见了……流苏，也许你会对我有一点真心，也许我会对你有一点真心。”

傅雷曾对这段描写给以高度的评价，称之为“好一个天际辽阔胸襟浩荡的境界”，是“平凡的田野中忽然现出一片无垠的流沙”〔20〕。可是白流苏并没有理解范柳原的话的意思，所以回应是相当煞风景的，她用小市民所谓的“说话不落话柄”的精刮消解了本来的含义。但是到战争爆发后，两人死里逃生终于结合在一起的时候，有一晚流苏忽然明白了当初柳原的话，张爱玲这样写道：

流苏拥被坐着，听着那悲凉的风。她确实知道浅水湾附近，灰砖砌的那一面墙，一定还屹然站在那里。风停了下来，像三条灰色的龙，蟠在墙头，月光中闪着银鳞。她仿佛做梦似的，又来到墙根下，迎面来了柳原。她终于遇见了柳原。……在这动荡的世界里，钱财，地产，天长地久的一切，全不可靠了。靠得住的只有她腔子里的这口气，还有睡在她身边的这个人。她突然爬到柳原身边，隔着他的棉被，拥抱着他。他

从被窝里伸出手来握住她的手。他们把彼此看得透明透亮，仅仅是一刹那的彻底的谅解，然而这一刹那够他们在一起和谐地活个十年八年。

这后一段是对前一段的真正呼应，从白流苏的感受中她真的意识到永恒的爱是存在的，而且超越了她对婚姻与爱情的传统的理解。她才了解到柳原说的整个的文明对她来说意味着什么，她本来拥有的文化背景以及传统经验告诉女人们，结婚是与钱财地产等所谓的天长地久之物联系在一起的一种制度，但在这种制度内你是无法真心地面对另一个愿意与你天长地久的人。事实上只有用你腔子里的这口气去面对你的爱人，你才会明白爱情的可贵。但是傅雷意识到真正精彩的地方，张爱玲并没有意识到，她轻轻地放过了这一意象本来含有的深刻意蕴，反之，用所谓"一刹那"的浮浪腔调把它本来隐含的生命的重大意义又一次消解了。再回到前面所说的白流苏与范柳原的第一次见面的那个场面，本来是一切因缘都应该包含在其中的，结果被轻轻地放弃了。这当然不是作为一个写作技巧留下的空白，而是从张爱玲的生活本身来说，她感受不到的东西，只有回避了。

所以她对白、范恋爱的过程的兴趣远胜于结果，她为他们两人精心设计这么多的恋爱机巧，夸大了两个人的精刮和自私，但是她也掩盖不了，实际上他们心中都是有一份爱的，如果没有爱，比如只是一个妓女跟一个嫖客之间，是不需要这么费尽心机的。他们之间言来语往都是在小心翼翼地剖白自己的内心。比如，他们在说做好女人坏女人的时候，白流苏说："你要我对别人坏，独独对你好。"这是解释她前面说的话，也是非常大胆的一句试探，意为"你究竟要把我如何定位"？而范柳原这个时候却装做糊涂似的说不懂，但又说了句："你这话不对。"结果迅速被流苏抓住了，她说："哦，你懂了。"柳原这才认认真真地说什么"难得碰见像你这样的一个真正的中国女人。"他一认真，流苏越发要小心了，她就后退几步："我不过是一个过了时的人罢了。"我想，如果这仅仅是调情，这里的感情含量也太高了点。还有他们站在那堵墙边的表白，我认为双方的态度也是真诚的，而不是虚伪的感情游戏，当柳原说"也许你会对我有一点真心，也许我会对你有一点真心"时，流苏马上有了反应："你自己承认你爱装假，可别拉扯上我！你几时捉出我说谎来着？"我刚才谈到过，这里有上海人"说话不落话柄"的小机智，但是也有真情的表白：流苏不承认自己说过谎，那么她说过什么？那是不是就是承认对这份感情的认真，这份爱是不需要等到地老天荒的时候才"有一点真心"的。这两个人的真真假假中，内心的交流一直在进行着，不过基于不同的文化背景、不同的想法，两个人说什么都不那么直接，都需要绕来绕去而已。这也使我越发想到了《红楼梦》里贾宝玉和林黛玉，他们两个人有时就疯疯癫癫、傻里傻气地说些不着边际的话，

然而爱也就是这么表达的，你不能说是一个人在戏弄另一个人，或者仅仅就是说着玩玩的。更何况，如果没有爱的支持，范柳原就不需要一层一层去提升白流苏，白流苏本来是把自己处于一个情人或者说是姨太太的地位，范柳原把她逐渐地从这个陷阱里解脱出来，最后达成平等的相爱，这是范柳原一直在努力要做的。最后，在炮火随时可以摧毁一座大房子的时候，他们在废墟中建立了一个家庭，我认为这样他们人生就有意义了，他们的爱也落实到了一个实处。有人问这个是不是爱？老实说，即使在现实生活中两个人非常好，好到分不开，最后劳燕分飞闹离婚的例子也多的是。我们只能说，支配他们走到这一步的，是一种爱情。结果其实是并不重要的。

但是张爱玲看不到这些美好的、认真的因素。她为什么看不到？我觉得是张爱玲当时还不知道爱为何物，没有爱情的经历，没有爱情的熏陶，也没有享受过被爱的幸福滋味，即使她那时已经结识胡兰成，也不能说她对爱已经有了透彻的体验（她的两次婚姻的经过都证明她实在不是一个情场老手）。所以我认为，这种对爱情的虚无态度是虚伪的。如果是一个感情上饱经风霜的人，大爱大悲都经历过的人，要来解构“爱”还有点意思，一个二十几岁的小姑娘，初出茅庐，根本还没尝到人生的欢乐和人生的痛苦，没有经过大彻大悟，她就开始来解构爱情，奢谈虚无，就有点像辛弃疾说的：“少年不识愁滋味，爱上层楼，爱上层楼，为赋新辞强说愁。而今识尽愁滋味，欲说还休，欲说还休，却道天凉好个秋。”张爱玲写《倾城之恋》的年龄不过23岁，这样的年龄要来谈什么“苍凉”，我觉得实在是“为赋新辞强说愁”。这个年纪的青年本来就应该敞开自己的生命去投入、去爱、去体验人生的时候，像萧红，为了爱情她遍体鳞伤，获得的是血淋淋的人生经验，可是她到生命的最后时刻还在寻求爱情，而张爱玲却在那儿像一个老太太一样，谈什么“生命是一袭华美的袍，爬满了虱子”云云，就是将很庄严的东西虚无化，或者说是破坏掉，我觉得这是张爱玲的人生悲剧。

张爱玲不仅对爱情缺乏应有的信念，就是对整个人生，她也缺乏坚定的信念和必要的憧憬。她不停地言说“苍凉”，恰恰是内心找不到依靠的一个标示。她的一段很有名的话也非常清楚地揭示了这一点：“时代的车轰轰地往前开。我们坐在车上，经过的也许不过是几条熟悉的街衢，可是在漫天的火光中也自惊心动魄。就可惜我们只顾忙着在一瞥即逝的店铺的橱窗里找寻我们自己的影子——我们只看见自己的脸，苍白，渺小；我们的自私与空虚，我们恬不知耻的愚蠢——谁都像我们一样，然而我们每一个人都是孤独的。”〔21〕在她的生命观念中没有什么可以把握的东西，总是很被动的、很茫然地接受着人生的重大考验。这恐怕跟她早年的生活环境有关。〔22〕她生长在一个破落的旧官僚大家

庭里，她的父亲就像《倾城之恋》里的那个四爷，自己懂点艺术，什么唱唱京戏啊，然后吃喝嫖赌把家当全都败完。而她母亲却是一个新时代的女性，出走家庭，到欧洲去留学，通过自立的奋斗来实现自己的价值。母亲的那种漂亮，那种新潮，那种出国以后的开阔眼界，从小对张爱玲是有压力的，而且在她心目当中，母亲抛弃了她，所以，她对母亲身上所体现出来的那种新文化运动的精神，是抱着非常冷漠的眼光看的〔23〕。张爱玲成长中另一个非常重要的经历就是香港的沦陷，这对她也有非常重要的影响。那个时候她刚刚到香港大学读书，还没有真正地进入社会，她本来不愿意去，她母亲给她安排好了。可是这样一个中学生跑到香港以后，就马上碰到战争，打破了她到英国去的梦想，战争的恐怖和孤立无助，让张爱玲觉得人生是非常虚无的，她曾回忆，在大轰炸中，“我一个人坐着，守着蜡烛，想到从前，想到现在，近两年来孜孜忙着的，是不是也是注定了要被打翻的……”〔24〕所有的都要打翻了，怎么可能有一个天长地久的爱情呢？当然不可能。

所以，《倾城之恋》的文本里充满着矛盾，是作家主观意图与局限同人物自身的性格内涵与行为逻辑之间的矛盾。或者可以说，白流苏与范柳原的爱情故事超出了张爱玲的想象。所以，这篇小说的描写中矛盾的地方很多，很多人只照顾到张爱玲的认识水平的一面，就断言白流苏和范柳原之间的交流不是爱情，不过就是调情，只是因为战争才偶然地给了白流苏的一个捡拾皮夹子的机会。有人提到范柳原在决定登报宣布结婚的时候，又突然感觉到平淡中的恐怖，是否暗示了下一步的危机？苏青当时就写文章说，要是范柳原去英国不回来了，流苏该怎么办呢？〔25〕张爱玲也有这种意思在里面，她说：“流苏的失意得意，始终是下贱难堪的。”〔26〕但我觉得这种看法是不对的。他们两人之间确实有爱情，就因为他们是这么走过来的，不能以将来的故事发展来衡量他们现在是否有爱情。就像现实当中很多人相爱了，结婚生子，然后过了很多年，两个人感情疏远了，离婚了，或者某一个人又有了新欢，这个时候，就说他们以前就不是爱情，只不过是苟合在一起而已，把以前的山盟海誓全一笔勾销了。这是不对的。什么叫“死生契阔，与子成说，执子之手，与子偕老”？就是说，人的生生死死，这是一个多么浩大的问题，但我们曾经说过，我们要白头到老，其实这就是爱情。现代婚姻是没有人强迫你的，没有人把刀架在你脖子上，没有父母包办，都是自愿的。那问题是，爱是不是一定会伴随你一生，一定会一生粘着某一个人？我想是不一定的，但不能因为以后的变化，就否定此时此刻的爱情的存在。

那么，为什么会出现这样的问题？我认为，这是五四新文化运动留

下来的问题。

注释

〔13〕张爱玲在《写〈倾城之恋〉的老实话》里特别有一段描写当时人对《倾城之恋》改编话剧后的反应，大致可以了解当时这个作品的社会影响："《倾城之恋》似乎很普遍的被喜欢，主要的原因大概是报仇罢？旧式家庭里地位低的，年轻人，寄人篱下的亲族，都觉得流苏的'得意缘'，间接给他们出了一口气。年纪大一点的女人也高兴，因为向来中国故事里的美女总是二八佳人，二九年华，而流苏已经近三十了。同时，一班少女在范柳原里找到她们的理想丈夫，豪富，聪明，漂亮，外国派。而普通的读者最感到兴趣的恐怕是这一点，书中人还是先奸后娶呢？还是始乱终弃？先结婚，或是始终很斯文，这个可能性在这里是不可能的，因为太使人失望。"收陈子善编《张看》，经济日报出版社2002年，第381页。

〔14〕迅雨（傅雷）《论张爱玲的小说》，收《张爱玲评说六十年》，第62页。

〔15〕同上。

〔16〕张爱玲《写〈倾城之恋〉的老实话》，收《张看》，第382页。

〔17〕张爱玲后来回忆说："写《倾城之恋》，当时的心理我还记得很清楚。除了我所要表现的苍凉的人生的情义，此外我要人家要什么有什么；华美的罗曼斯，对白，颜色，诗意，连'意识'都给预备下了：（就像要堵住人的嘴）艰苦的环境中应有的自觉……"（《写〈倾城之恋〉的老实话》，收《张看》，第382页）。

〔18〕张爱玲《写〈倾城之恋〉的老实话》，收《张看》，第381页。这段话和下一段关于范柳原的话都是在回应傅雷批评她没有把两个人物性格真正写好："勾勒的不够深刻，是因为对人物思索得不够深刻，生活得不够深刻……"（《论张爱玲的小说》，收《张爱玲评说六十年》，第64页）。看来张爱玲还是很在乎傅雷的批评。可惜没有读到张爱玲当年改编的剧本，否则也许能判断她是否在技术上接受了傅雷的批评。

〔19〕张爱玲《写〈倾城之恋〉的老实话》，收《张看》，第381—382页。

〔20〕迅雨（傅雷）《论张爱玲的小说》，收《张爱玲评说六十年》，第63页。

〔21〕张爱玲《烬余录》，收《流言》，第56页。

〔22〕她的中学时期的国文老师汪宏声曾说："爱玲因了家庭里某种不幸，使她成为一个十分沉默的人，不说话，懒惰，不交朋友，不活动，

精神长期萎靡不振。”汪宏声《谈张爱玲》，转引自宋家宏《张爱玲的“失落者”心态及创作》，收《张爱玲评说六十年》，第415页。

〔23〕关于张爱玲与其母亲的关系，我曾有短文探讨，可参阅拙作《读张爱玲的〈对照记〉》，收《写在子夜》，上海人民出版社1996年。

〔24〕张爱玲《我看苏青》，收《张看》，第321页。

〔25〕苏青《读〈倾城之恋〉》，收《张爱玲评说六十年》，第109页。

〔26〕张爱玲《罗兰观感》，收《张看》，第379页。

三 人生的飞扬与安稳

五四新文化运动中，有一批知识分子，也就是我们今天说的“海归派”，从外国学来一套套理论，引进一套套模式。当时他们的理论有一个前提：东方文化是野蛮的，落后的，是要被摧毁的；西方文明是先进的，是我们必须要跟上的。这个模式到今天还存在，其实这是非常可疑的。经常有人讨论，比如婚姻、家庭的观念，东方人的家庭，过去是妻妾成群，这种男权在西方人看来是野蛮的，这种家庭不可能有爱，因为女子是完全依附在男子身上。但我就不知道19世纪以前的西方国家的女子，即使是一夫一妻制，又何曾独立过？否则怎么20世纪的女权主义运动会如火如荼地展开？我们看奥斯汀的《傲慢与偏见》，小说里的女人出嫁不都是在考虑男方的家里是否有钱？哪个不是想嫁一个好价钱？这在东西方国家没有什么本质的不同。在女人没有独立、没有充分获得社会地位的时候，东方西方都一样的，婚姻就是财产的结合，就是遗产的分割，婚姻制度说到底也就是一个家庭财产再分配。可是我们很多留学生到外面去转了一圈回来，挣的钱又不多，却已经觉得真理与文明都应该属于有钱的人，这个时候他就会发现很多问题，比如：西方人有爱情，中国人没有爱情。他是从西方引进了一整套的理念，然后就把理念灌输到中国，就是说，中国人做的不对，中国五千年历史生了这么多人，这都不是爱情的结晶，爱情是西方来的，然后介绍一下罗密欧与朱丽叶，这个才叫爱情。

这就把五四一代人教得像我们今天说的“小资”，似懂非懂，对人生没有什么体会，就活在一些理念里。鲁迅的《伤逝》写的涓生就是这种情况。鲁迅就是要告诉大家，有那么一些小资（涓生），学了几句易卜生啊雪莱啊，就在那儿大谈爱情，大谈人生的价值。都是从外国书本上抄来的，所以这样的爱情，一旦碰到现实马上就崩溃了。子君就是被涓生“骗”出来的，教了她一些什么易卜生啊拜伦的东西，她就觉得“我是我自己的”，我能掌握自己的命运了。其实现实生活根本不是这么回事，生活还是回到柴米油盐酱醋，还是回到养几只鸡，最后她就离开了涓生，爱就崩溃了。鲁迅就说了一句很冷酷的话：“第一，便是生活。人必生活着，爱才有所附丽。”〔27〕鲁迅这句话很煞风景的。但这句话对五四那种制造理念来引导人生的现象是非常严厉的指责。子君就是被理念所害，最后就成了理念的牺牲品。她想象的爱就是一个完美得不得了的东西，她已经为人生设计了这么一个理念，爱的理念，其实我们每个人都有一个理念，我们从小读什么普希金的诗啊，读《红楼梦》啊，读来读去，相信爱应该在彼岸确实有一个非常非常完美的理念，一落实

到现实中间，全都不对了。

《伤逝》里，涓生对子君的厌倦是从那几只鸡开始的，而子君对涓生的失望也是从丢弃小狗开始的，都是日常生活稀释了爱的浓度。五四一代知识分子的这种思维习惯，导致了脱离现实环境，使他对日常生活非常看不起，他把自己停留在概念制造的层面上。我并不否认这些概念，概念本身是没有问题的，它能教导人们更重于精神性的东西，以此来贯穿自己的生命，这也是对的。可是你看那时那么多知识分子，包括郭沫若，他们的人生只是一个理念，只不过他的理论就是：我是为了思想解放，我是为了个性解放，我是为了爱情的，等等，而别人则什么都不是。所以他们就可以为了自己的寻欢作乐而为所欲为，可以随便来伤害弱者、牺牲别人的终身幸福。那么，这些观念在多大成分上对现实生活有意义呢？我对这个问题其实有怀疑的。

正因为我对这个问题有怀疑，我才相信范柳原和白流苏是有爱情的，我才相信张爱玲笔底下的其实是一种非常朴素的小人物的爱情。张爱玲把人生分作飞扬和安稳，她说：

强调人生飞扬的一面，多少有点超人的气质。超人是生在一个时代里的。而人生安稳的一面则有着永恒的意味，虽然这种安稳常是不完全的，而且每隔多少时候就要破坏一次，但仍然是永恒的。它存在于一切时代。它是人的神性，也可以说是妇人性。

文学史上素朴地歌咏人生的安稳的作品很少，倒是强调人生的飞扬的作品多，但好的作品，还是在于它是以人生的安稳做底子来描写人生的飞扬的。没有这底子，飞扬只能是浮沫。许多强有力的作品只予人以兴奋，不能予人以启示，就是失败在不知道把握这底子。〔28〕

其实每个人都这么过来的，都离不开人生的安稳做底子。我是知青一代人，虽然我没有下过乡，但大多数知青的生活是知道的。当年他们下乡在农村觉得非常痛苦，下地去劳动很辛苦，这个时候男孩子下地回来就顾不得做自己的事情，女孩子就帮他洗衣服啊，帮他做饭啊，女孩子有时候挑水挑不动，重体力事情做不了，男孩子说我来做，你去休息，这样一来二去最后就成家了。这里面有多少大家想象的浪漫成分呢？确实有浪漫，浪漫是一种精神，精神性的东西只有在日常生活当中爆发出来才是真正的浪漫。真正精神性的东西不是从书本上、从理念上学的，真正的爱情就是在日常生活当中产生的，它赋予了日常生活一种神性的光环。为什么我要说这个问题？这个问题恰恰是五四时代这一代的知识分子不相信的，为什么傅雷要指责这个作品？傅雷相信的爱都是观念上的爱，像约翰·克里斯多夫的爱，最后就是爱基督去了，他不能相信还有一个人间的普通的爱。

但反过来，张爱玲也不相信普通人的爱。张爱玲的好处是她解构了五四时期的这样一种理念上的爱，这是张爱玲了不起的地方，张爱玲创作的价值也是在民间的层面上，就是张爱玲看到了民间有它自己的世界，有它自己的一种生命状态。张爱玲的母亲相信的就是五四那套东西，所以她就走出家庭，到西方去学画画。她的一生非常坎坷，而这样的坎坷是以牺牲自己的家庭，牺牲对女儿的爱，牺牲对丈夫的爱等等很多东西以后才争取了这样一个自己的独立存在。这对张爱玲母亲来说是非常了不起的，但这些都在女儿张爱玲的心里烙下了创伤，这种从小失去母爱的心理创伤最后导致了张爱玲的背叛，张爱玲对五四新文学运动的文化成果，对新文学的主流，拒绝得非常彻底——你们要提倡新女性，她偏要写个《五四遗事》，让离婚离出个三美图；你们崇尚西方文化，我偏要推崇传统小说；你们喜欢西装洋服，她偏要设计奇装异服，把自己弄得像鬼一样。她就是什么东西都来个反叛。那么张爱玲这种反叛，最后慢慢就产生出一种意义，她看到了五四新文学运动看不到的民间文化形态，看到了被五四以来的知识分子所鄙视、所漠视、所批判的中国市民阶级，或者说中国老百姓的普通生活状态，这样，她才创作出了《倾城之恋》。如果她看不到、意识不到普通市民的悲欢喜乐的意义，她跟他们毫无关系，她就不可能把《倾城之恋》里面这两个人写得那么丰满、那么细腻。我觉得小说里描写两人讨论《诗经》里的话，两人在战争中一起回家，这些刹那的片断本身就是爱。爱本身就是一刹那。你不能问以后流苏生了孩子还会不会有爱？范柳原后来会不会爱上其他人，这是没法讨论的问题。你只能讨论在这一刹那之间，在战争的炮火下面，他们是真爱，由真爱他们看到了永恒。永恒就是在一刹那之间，有的人可能就爱了几个小时，一生都忘不掉，这是人的心灵中一个非常崇高的东西。那么，张爱玲就看到了这个问题。所以她才会非常自负又坚定地说："我发现弄文学的人向来是注重人生飞扬的一面，而忽视人生安稳的一面。其实，后者正是前者的底子。又如，他们多是注重人生的斗争，而忽略和谐的一面。其实，人是为了要求和谐的一面才斗争的。"〔29〕这是对五四的那种主流的爱情理念的一种反拨。

但问题在于，鲁迅、巴金等看不到世俗生活中的爱，张爱玲也看不到，当然他们站在了不一样的位置上。由于张爱玲没有能力解释普通人的爱的力量，她就感受不到普通人范柳原、白流苏的爱情表达。她把老百姓中间的爱的表达仅仅理解为调情和精刮。我觉得中国五四一代知识分子骨子里对普通人的生活是不大同情的，鲁迅笔下那个女佣阿金的调情和偷情，又是多么令人难堪！而巴金直到1940年代的《寒夜》才写到普通的小人物的爱，这一代知识分子过于理想主义，他们看不到普通人的爱情；而张爱玲则是看到了却也不认为这是爱情。张爱玲固然创造了

一个都市民间的世界，但她是用一种比较差的眼光去看世俗，她看到的是世俗生活中不好的东西，浮浪油滑的东西，她看不到民间真正有意义的东西。由于这种能力的缺乏，张爱玲才会在小说最后让范柳原用非常虚无的态度说，“我们那时候太忙着谈恋爱了，哪里还有工夫恋爱？”等等，否定了前面的爱的过程。这些说法实际上是张爱玲本身在爱情认识问题上的犹疑、动摇和虚无，而不是小说里的人物的虚无态度。

可是，这个东西为什么能够打动今天的年轻人呢？这个原因我说白了，就是因为我们近二十年来的社会发展，整个人生的理念、信仰的东西，包括对爱情的信念都散失了。“文革”当中搞阶级斗争，谈恋爱是作为小资产阶级的东西。到“文革”以后，随着人性解放以后是欲望的大宣泄，把人性当中丑陋的东西充分暴露出来。这就使很多单亲家庭出生的人、看到长辈一代腐化堕落的年轻人，丧失了对爱的信念，丧失了对人生的意义、价值的追问的兴趣。这是年轻一代的问题。——当然，人生可以不要爱，人生可以不要意义、价值，糊里糊涂也能过一辈子——我们今天，在这样一个缺乏爱的教育，缺乏对信念、对人的价值这样一种人文教育的情况下，要么拼命灌输虚假的东西，要么就让腐败的社会来进行反面教育，大多数人都会嘲笑比较严肃的东西，认为一切都是虚无的。我觉得这样的一种倾向其实是非常危险的。很多年轻人都是在还没有成熟的时候，已经被灌输了一种生活教育的恶果。生活告诉你，你别相信确定性的东西，这世界上并没有真爱，没有幸福，没有什么人生信念的，混混就可以了……当这样一些说法变成一种哲学来影响大家的时候，张爱玲就显得深刻了，她就成为这一代虚无主义青年的精神保姆。这恰恰是张爱玲的浅薄。我们今天的人比张爱玲更浅薄，所以更浅薄的人就把次等浅薄、稍微好一点的浅薄当成了深刻，而把真正人生有价值的东西看成是一种虚无。这种东西将会导致人对自我的不信任，对自我行为、自我人生的不信任。所以我认为张爱玲对我们今天的文学有正面因素，也有负面因素。可能我这个说法大家都不同意，但是没关系，我是把我心里想说的话说出来。

注释

〔27〕鲁迅《伤逝》，《鲁迅全集》第2卷，人民文学出版社1981年，第121页。

〔28〕张爱玲《自己的文章》，收《流言》，第17—18页。

〔29〕同上，第17页。

第十四讲 怀旧传奇与左翼叙事：《长恨歌》

《长恨歌》成书前后的怀旧热
《长恨歌》的结构与叙事
王安忆的上海叙事与当代都市生活

一《长恨歌》成书前后的怀旧热

这一讲我们分析王安忆的长篇小说《长恨歌》。这部小说并不是那种一出版就迅速走红的作品，它在文化市场上的热销是好几年以后的事情了。1995年王安忆在《钟山》杂志上发表了这部小说，接着在1995年底由作家出版社出版了单行本。相比王安忆在1990年代上半期创作的一系列重要小说如《叔叔的故事》、《乌托邦诗篇》和《纪实和虚构》等，《长恨歌》所引起的关注似乎远远少于前者。那个时候无论是作家自己、还是评论家和读者，都没有把它看成是王安忆最重要的作品。我记得很清楚，安忆在刚写完这部小说时曾对我说："我写了一部蛮好看的长篇小说。"又说，"他们不是喜欢看故事吗？我就写个好看的故事给他们看看。"当时给我的印象是，王安忆连续创作了她的重要作品《纪实和虚构》、《伤心太平洋》等，但并没有得到她预期的高度评价，大概有些批评意见就是说王安忆的小说越来越难读了，故事性越来越少了，所以她在说她写了一个"好看的故事"时，口气是表现出不以为然的意思。《长恨歌》单行本第一版的发行数量显示它当时并没有进入畅销书的行列，同样，1996年由麦田出版社发行的繁体版在台湾最初也销量平平。我想，这里面不仅反映出严肃的纯文学作品在1990年代文化市场中所遭遇的普遍不景气的现实情形，单就这部小说本身而言，也说明了当时人们并没有对它抱有太高的期望值。

然而在经过了将近五年的沉寂之后，进入21世纪前后《长恨歌》却相继荣获了国内外多项重要的文学大奖〔1〕，这些大奖不仅为王安忆赢得了巨大的声誉，而且也引发了小说的热销，直到现在，《长恨歌》仍然跻身于国内畅销小说的排行榜。同样，评论界和学院内部对《长恨歌》的褒扬声音也开始迅速增加，王德威教授在台湾麦田版的小说序言里公然以"海派文学又见传人"为题，称她为张爱玲以后的真正传人。近年来，以此为学年论文甚至硕士、博士的学术论文的也越来越多。王安忆和她的《长恨歌》都成为了炙手可热的研究对象。随着《长恨歌》被改编成话剧、影视，围绕它的热潮还会继续下去。我毫不怀疑王安忆是20世纪末中国文坛上最优秀的作家之一，我也相信小说《长恨歌》对作家本人的创作道路来说具有重要的意义，但我同时也感到，《长恨歌》从1995年出版时最初遭遇的沉寂，再到2000年前后陡然领受来自官方、海外、大众甚至是知识界一哄而起的赞誉，这个文化现象本身就值得思考。当然，造成这种现象的原因是多方面的，从外部来讲是社会大的文化环境转型使然，而从内因来讲，也与王安忆自己1990年代中期以后的小说创作态度的转变密切相关。

在《长恨歌》之前，王安忆刚刚完成了她的长篇小说《纪实和虚构》。我对王安忆这个时期创作整体走向的理解，就像我在一篇文学评论《营造精神之塔》[2]中所提到的那样，在1990年代初期全国面临着社会转型、文化界一片低沉颓废之气、知识分子陷入普遍失语的情形之下，王安忆勇敢地扛起一面精神的旗帜，希望通过个人的艺术创造，尝试着知识分子精神上自我救赎的努力。这种从文学层面上所建构起的精神之塔和现实的社会日常生活显然存在着鲜明的距离，事实上作家也希望借此对世俗社会保留一种比较对立的、激进的和批判的态度。也正是这样，王安忆努力把自己归溯到一个知识分子的精神传统之中，所以在她的小说《乌托邦诗篇》中塑造出像陈映真这样乌托邦化的理想英雄。

在“营造精神之塔”的创作过程之中，我觉得《纪实和虚构》是作家最重要的作品，她将知识分子的精神传承和家族血缘寻根结合起来，如果用某种比较形象的说法，就是将“气”和“血”有机地融合在一起。在小说中，作家有意使用夸张的笔法，虚构出一个叫“柔然”的少数民族的金戈铁马的历史，她这样做的目的其实是以此和现实社会中平庸的生活对立起来。我们读了《纪实和虚构》，会觉得作家在创作中完全抛弃了讲故事的套路，相反是尽量还原到对生活细节的关注和描述上去，而这样的写作方式与当时社会文化的发展趋向和大众的审美趣味是背道而驰的。从这个意义上讲，这一时期王安忆的创作实际上是非常的孤独和寂寞。

这样一来，对王安忆小说的评价也就随之呈现了一种很奇怪的现象，在这个时期，大家对王安忆创作的认识，一方面是肯定她具有超越时代整体思想之上的精神高度和纯粹性，而另一方面又觉得她的创作追求因为过于阳春白雪而变得难以理解。所以，那个时候的评论界很难找到一个很“满”的词语来概括王安忆1990年代初期的小说风格。大家都对她艰难的精神探索表示激赏，认为她的语言表述和叙事实验也很成功，但同时又隐隐约约地觉得好像有什么地方还不够完满。我想这里面存在着一个重要问题，那就是大家普遍对王安忆个人精神探索的期望值很高，但是在对知识分子主体精神的把握上又缺乏一个具体的标准。因此，虽然《纪实和虚构》获得了广泛的好评，但同时也让那些习惯于看故事的读者产生了阅读上的障碍。另外，在1990年代初期社会文化精神一度变得混乱的局面中，世俗文化的风尚对人们逐渐显示出越来越浓重的影响，尤其是围绕着上海这座城市所出现的怀旧热潮已经形成了星火燎原之势。在这种情况下，王安忆写作了《长恨歌》，不仅是《纪实和虚构》之后一次大的文体风格转型，而且恰好也对人们虚幻的上海怀旧热形成了一次有力的冲击。

总的来说，我觉得《长恨歌》的故事中蕴藏了一个巨大的反讽。当

越来越走向粗鄙化的社会和公众开始集体拒绝那些精神的、抽象性的东西的时候，王安忆干脆就顺势对读者开了一个玩笑：既然大家都喜欢看关于上海的陈年往事，既然她苦心经营的精神之途难以得到大家的认可和回应，那么她也就索性用迎合社会大众口味的方法，编造出一个世俗的、应景的故事给人看。这次创作在王安忆一贯坚持的精神批判的指引下，恰恰是通过对上海历史细节的真实可信的发掘和叙述，来讽刺当时弥漫在人们周围的上海的怀旧风气。

作为《长恨歌》的创作背景，我们首先要简单地回顾一下老上海怀旧热的问题。具体地说，上海从1949年以后一直作为一个资产阶级文化的染缸而被列为改造对象。半个世纪以来，上海人民在经济建设上承担了国家的巨大的利润指标，但在城市建设的回报上却止步不前。1980年代海外作家白先勇先生第一次回上海，要求去访问昔日他们在上海的“白公馆”，据说访问回来发表感想说，上海真是五十年不变呢。马路还是老的马路，高楼也还是原先的几幢高楼，上海的城市建设远远跟不上发展国际一流现代大都市的需要。上海的经济腾飞是在1992年邓小平南巡、开发浦东之后，这时候，上海再次成为公众瞩目的热点。这座远东大都市经济的腾飞和文化上的巨变，为沉潜的市民文化带来了前所未有的骚动，落实到集体文化心理的层面上，那就是大家在生活的陡然变动中丧失了原有的平衡感，他们纷纷在讨论上海会变成什么样子。上海是一座有过殖民历史的城市，它昔日的繁华是与半殖民地的历史有着密切关系的，于是，这个时候怀旧热就应运而生了。说到底，现代都市的集体怀旧情绪，它最初的动因还是来自于人们的现实要求，因为他们想通过怀旧来从心理上获得对日新月异的新上海的认同，并且能够借此进一步确定未来都市的发展走向和文化形象。这种怀旧热的兴起，我认为在文化表现上可以划分为以下几个层面。第一阶段是绘画艺术，早在1984年旅美画家陈逸飞就曾经以江苏省周庄古镇的双桥为题材，创作了一幅题为《故乡的回忆》的油画，让世界领略到周庄古镇的风情，也为画家赢得了巨大的声誉。之后陈逸飞一系列的“上海仕女”图，如《海上旧梦》和《浔阳遗韵》等，则以上海开埠前后由传统向现代过渡之间的神秘的上海美女形象，唤起了西方世界暧昧的东方梦幻，也由此引发出上海及其周边小镇的旅游开发热。第二阶段，是以老上海为题材的电影的拍摄，如陈逸飞执导的《人约黄昏》，还有张艺谋导演的《摇啊摇，摇到外婆桥》，陈凯歌导演的《风月》，等等。但是这些电影中的上海形象已经不再是陈逸飞早期画作中那种比较纯粹、朴素的老上海，而是变成殖民地腐朽的、浮华的、声色犬马的上海，我觉得这就暴露出了都市怀旧热衷的精神变态，它或多或少迎合了西方文化市场对东方上海的殖民想象。第三阶段，几乎与此同时还有另一波文学上海热，那就是随

着张爱玲、林语堂等一帮文化人再次“出土”，也相应地助长了上海怀旧的文化热潮。其实张爱玲早在夏志清教授的《现代中国小说史》中已经设立了专章讨论，开始仅为海外汉学界所认可，1980年代开始，《现代中国小说史》被大陆学术界所接受，张爱玲的研究和出版逐渐开放，1990年代地摊文学上已经随处可见张爱玲的小说，到了1995年张爱玲在美国孤独地弃世，又引发出新一轮的“张看热”。张氏语录在当代都市文化中风靡一时，一夜之间就被大众化了。这样，从绘画到电影，再到文学，它们构成了整体的上海怀旧热。也就是在这个状态下，王安忆写作了《长恨歌》。那么《长恨歌》对于上海、对于当代都市文学写作的意义又在哪里呢？

自1949年以来的中国文学中，上海这座城市的文化形象一直没有受到足够的重视，它有着前殖民地城市的不光彩的历史，就像1949年以后背着所谓历史问题包袱的人一样，时时刻刻都会被敲打几下。文学作品对它的描写，常常是隐身在从工厂文学到改革文学这样一脉相承的主旋律文学的背景之后。“文革”以前，只有两部长篇小说是描写这座城市的历史文化的，一部是周而复的《上海的早晨》，另一部是艾明之的《火种》，后来在“文革”中都受到了批判。1980年代以后，对于上海这座城市究竟有没有自己独特的文化趣味或者叫“上海风味”，逐渐地有过争论。我记得在1982年，王安忆写作了中篇小说《流逝》，后来被改编成电影《张家少奶奶》。这部小说获得了全国中篇小说奖，也标志着王安忆第一次获得了全国评论界的普遍认同。这部小说对作者的意义还在于，她从早期“雯雯”故事的半自传体系列创作中走了出来，转而成功地描写了“文革”中上海资产阶级家庭没落和挣扎的历史。当时作者为了写好《流逝》，还专门到徐家汇藏书楼查阅了大量老上海的历史档案，这些素材使她在描写那些落魄资产阶级家庭的日常生活时表现得得心应手，而故事也就是借助这种细节展示的方式——譬如对牙膏品牌、菜系和布料等的描写中，隐约透露出了上海老市民阶层日常琐屑生活的气息。在当时全社会流行集体叙事的文化氛围中，王安忆的小说自然表现出某种另类的风格，像一阵清风一样吹开了都市文学创作的沉闷局面。《流逝》的获奖对王安忆的创作也产生了强烈的激发，她一度试图沿着这条路，通过不断地描写上海的文学形象来寻觅某种所谓的“上海风味”。我相信她在从事这项工作的时候，其实并没有对上海的历史文化做过更为深入的研究和思考，而只是凭一种上海市民阶级本然的生活态度来进行“文学上海”的描摹，在这方面，上海另外一位女作家程乃珊比她鼓吹得更加积极而且更有资本，程乃珊当时创作的中篇小说《蓝屋》在上海风靡一时。但事实上，希望借助于某种地域文化和民俗风情展示的方法来突出所谓的都市风味，对上海这座现代化的大城市来说或许是

不切合实际的。因为上海和北京不同，北京有其得天独厚的历史文化传承，不管是老舍、汪曾祺，还是此后的王朔，在他们的小说中都积淀了浓重的老北京地方风味。而相比之下，要想在上海文学形象的刻画中显示出都市地域文化的特色，就会面临着更多的困难。因为我们无法忽视一个重要的事实，那就是上海作为一个现代的移民城市，从开埠的那一天起就始终处于激烈的变动和发展之中，而这座国际大都市也就是在不断的激变、更新过程之中来选择和调整它的文化身份的，因此我们很难在混乱的发展和躁动当中确定相对静态的都市审美风格。所以，在现代都市百年历史的发展过程中，上海是否形成了自身特有的风味，直到目前为止仍然是一个聚讼纷纭的问题。

事实上，王安忆自己也很快意识到了这一点。我们看到，王安忆在《流逝》之后，转而把目光投向远离都市的农村，比如《小鲍庄》和“三恋”，并且获得了相当的成功。反过来当她积累了更多的素材，再回过来写上海的时候，从《69届初中生》、《流水三十章》到《纪实和虚构》，她一遍遍地写上海，每一次的梳理中都抛不开作者自己的童年时代的影子，显然她没有把握好如何处理个人记忆与上海这座都市自身奇崛历史之间的复杂关系。那么，当我们再来看《长恨歌》的时候，就发现了它与《纪实和虚构》这批小说的异同之处。相同的地方，是作者在这些小说中所塑造出的文学上海的精神气质都远远地游离于流行的审美时尚之外，而不同之处则在于《长恨歌》是作家成功地抛开了自己的个人经验来写上海的历史。如果说《流逝》是作家描写上海的第一个舞台，到了《悲恸之地》作者已经意识到上海在改革开放年代不安躁动的精神力量。而在《纪实和虚构》的跋中，王安忆还曾经表白：“我最早想叫它为‘上海故事’……取‘上海’这两个字，是因为它是个真实的城市，是我拿来作背景的地名，但我其实赋予它抽象的广阔含义。”〔3〕那么到了1990年代中期写作《长恨歌》的时候，较之以前，她已经表现出了更为清醒的目的性。在她笔下的上海是一个由无数真实可信的细节堆砌而成的、充满了写实色彩的上海，而不是仅仅作为作家思想寄托的抽象化的都市，更不是从上海经济热潮和怀旧梦中所幻化出来的幽灵般的上海。《纪实和虚构》呈现出来的上海在读者的眼中是令人费解的，而《长恨歌》中的上海又常常受到公众的误解。或许也正因为如此，王安忆才屡次地为这部小说正名。当《长恨歌》被舆论鼓吹为老上海怀旧热的扛鼎之作的时候，作家自己非但不领情，她还明确否认《长恨歌》与怀旧时尚的对应关系，比如在一个访谈中她明确指出：“《长恨歌》很应时地为怀旧提供了资料，但它其实是个现时的故事，这个故事就是软弱的布尔乔亚覆灭在无产阶级的汪洋大海之中。”〔4〕同样，王安忆对海外学者所谓“张派传人”的美誉似乎也是不以为然，她曾经在一个国

际研讨会上反复申明她与张爱玲的不同："我可能永远不能写得像她这么美，但我的世界比她大。"[〔5〕] 以此来表明与张爱玲所引领的"海派传统"的区别。

事实上，这不仅仅是作家自己发表一个宣言就能够说明了的，它同样是对作家创作能力和个人精神高度的一次艰巨考验。就王安忆而言，她写《长恨歌》从她本人的立场上看并不是续写张爱玲的旧上海传奇，而更像是重写她自己1980年代的《流逝》，但在题材处理和精神境界上又远远地超越了《流逝》。正如我在上面所说的，作家在小说充满历史感的基础上，对上海的怀旧热做出了巨大的反讽。但由于小说题材本身巨大的包容性，恰恰也使它获得了各方面广泛的接受和好评。《长恨歌》发表之初，《钟山》杂志曾专程到上海召开了作品讨论会，而与会的评论家也大多将它看做是一部好看的怀旧小说。我还记得当时周介人先生的一个发言，他大致的意思是说，《长恨歌》这部小说给人的感觉有两点，第一是太长，第二由于小说写得太长心里就发恨，因为感觉上老是看不完。这当然是一个很风趣的说法，不过从另一个角度也说明，当时大家并没有预见到后来发生在《长恨歌》和上海怀旧热之间的微妙关联。而事实也证明了，当1990年代末上海怀旧热发展成国内外引人注目的文化现象的时候，《长恨歌》恰逢其时地成为人们阅读老上海的经典文本，这些阅读者不顾作家公开的反对，各取所需地将它作为怀旧热在艺术上的印证，却恰恰不是从小说本身的内容和美学意义上来认识和理解它。这不能不说是一种遗憾。

注释

〔1〕2000年，全国百名评论家推荐中国1990年代最有影响的十位作家和十部作品，王安忆和她的《长恨歌》都名列第一；同年《长恨歌》获第五届茅盾文学奖；2001年又获得马来西亚《星洲日报》主办的首届"花踪"世界华文文学奖。虽然早在1996年该小说的台湾版曾经被评为《中国时报》开卷十大好书奖，但好书并不意味着畅销。《长恨歌》在台湾是和所谓的"三城记"（上海、香港和台湾）相互推波助澜而走红兴盛起来的。其实台湾文化界对上海的关注早在1990年代前期已经初露端倪。一个有趣的例证就是《纪实和虚构》的大陆版副标题是"创造世界方法之一种"，而台湾版的副标题则换成"上海的故事"，海峡两岸对上海这座神秘都市的强烈好奇藉此可见一斑。

〔2〕参见拙作《营造精神之塔——论王安忆90年代初的小说创作》，载《文学评论》1998年第6期，收论文集《谈虎谈兔》，广西师范大学出版社2001年。

〔3〕王安忆《纪实和虚构》，收《王安忆自选集之五——米尼》，作

家出版社1996年，第432页。

〔4〕王安忆、王雪瑛《〈长恨歌〉，不是怀旧》，载上海《新民晚报》2000年10月8日。

〔5〕2000年10月下旬曾在香港举行了“张爱玲与现代中文文学”国际研讨会，其间亦有围绕张爱玲和上海怀旧热现象的争论。

二《长恨歌》的结构与叙事

现在我们进入小说文本的具体细读。从目录上看《长恨歌》[6]共分为三个部分。第一部从1946年前后到1948年，围绕王琦瑶竞选“上海小姐”的事件前后，讲述老上海解放前夕濒临垂死的最后的繁华与奢靡；第二部从上海解放到“文革”结束，讲述王琦瑶这一类前朝遗民们在无产阶级的汪洋大海中如何苟且偷安的地洞生涯；第三部从1976年“文革”结束到王琦瑶被谋杀，讲述了上海怀旧梦在现实生活中的彻底破灭。这三部合起来构成了一个庞大的时间跨度——从1940年代到1980年代，它几乎囊括了主人公王琦瑶梦幻般的一生，也恰好完成了上海怀旧梦的一次历史循环。

一般读者都会注意到，这部小说真正的故事是从第一部的第二章开始的。相比之下，第一章则似乎显得格外的累赘，甚至像是个拦路虎，一开头就来考验读者的阅读耐心。作者在这一章运用了大量华丽而琐碎的语言一一描写上海几个日常的市民生活场景：弄堂、流言、闺阁、鸽子和弄堂女儿王琦瑶。初看上去，这几部分之间似乎没有任何的故事线索，然而假如一路耐心地读下来，就会发现这几个相互孤立的意象之间其实又隐藏着某种逻辑，将它们串连起来，就形成了一个特定的小说结构，因此可以说第一部的第一章引领了这个故事的整体框架，我们将它作为讨论《长恨歌》的重点。

小说开篇的第一句话很重要：“站一个至高点看上海。”这是《长恨歌》的点睛之笔，作家一开篇就定下了整个故事的叙事基调，而这种基调显然不同于怀旧热潮中人们那种艳羡的、仰视的和追怀的目光。我们应该明确地意识到，现在上海人引以为荣的昔日豪场繁华的“家底”，其实正是在丧权辱国的租界阴影下形成的畸形社会。假如简单地以小市民式的骄傲来鼓吹旧上海的声色犬马，恰恰是避开了老上海殖民地统治之下畸形发展的历史，这样殖民地带来的耻辱就在怀旧热衷一笔勾销了。而不客气地说，我们在1990年代以来的老上海叙述中，很难看到有作品对这个问题表示出相应的重视和思考。

在这样的背景之下，王安忆走了一条与大众截然相反的道路。小说一开篇就是一个俯瞰的角度，这表明了作者对老上海文化形象公正严谨的审视态度，里面也寄托了王安忆希望对四十年来上海历史的发展进行系统地反思的自觉精神。因为，如果纯粹按讲述一个通俗故事的写法，那作者可以直接从第二章“片厂”的噱头开始写起，这样一来，第一章中的五节在全书中的位置似乎是可有可无的。我想，王安忆之所以在故事前面扣上一个沉甸甸的“帽子”，其实是用心良苦。因为恰恰是这前五

节，保持了作者一贯专注于营造精神之塔的思想逻辑，可以说也反映出了王安忆最本色的书写方式，比如下笔的时候唠里唠嗦，对各种细节事无巨细的描述，这样的写作恰恰是放弃了小说的典型性，也就是王安忆自己说的四个“不要”。〔7〕而在经历了第一章令人昏睡的、望而生畏的阅读之后，读者仿佛走进了一个精神通道，逐渐从一种昏暗暖昧的氛围走向明亮和开朗，这种阅读过程本身便带来了一种精神不断提升的感觉。小说仿佛是一个寻梦的开始，从深沉、密集、灰暗的弄堂讲起，穿过一系列昏昏欲睡的琐屑意象之后，直到“鸽子”的出现才开始渐趋明朗。这样的安排同时又暗示了，鸽子是高高在上的类似于神的眼睛，它用来窥探弄堂里许多深藏不露的人生罪恶，以此来影射全书结尾处暮年王琦瑶的被害。然后一个青春年少的美妙女子王琦瑶才姗姗登场。由鸽子引出王琦瑶，暗示了王琦瑶是预先有了结局才开始自己的人生道路，先有了谜底，再展示谜一样的人生故事。这样的叙事设计也可以反过来理解为：鸽子其实隐含了一个谜，而王琦瑶的一生就是那个谜底慢慢展开的过程。

我们先看第一节“弄堂”。小说中这样来描写上海的弄堂：“当天黑下来，灯亮起来的时分，这些点和线都是有光的，在那光后面，大片大片的暗，便是上海的弄堂了。……上海的几点几线的光，全是叫那暗托住的，一托便是几十年。这东方巴黎的璀璨，是以那暗作底铺陈开。”小说中针对弄堂的叙事给人整个的感觉，就是反反复复让人昏昏欲睡的沉闷与琐碎。在这个狭长闭塞的、一眼看不见底的阴暗的通道里，隐藏了许许多多见不得人的旧闻秘事，就像作者所说的：“这里是有些脏兮兮，不整洁的，最深最深的那种隐私也裸露出来的，有点不那么规矩的。因此，它便显得有些阴沉。”如果说弄堂表现出的是一种有形的、视觉上的昏暗，那么从中滋生出的种种阴谋和流言，则带给读者一种无形的、心理上的压抑。第二节“流言”就转向了这种无形的晦暗：“流言总是带着阴沉之气。……流言总是鄙陋的。它有着粗俗的内心，它难免是自甘下贱的。它是阴沟里的水，被人使用过，污染过的。它是理不直气不壮，只能背地里窃窃喳喳的那种。”相比弄堂那种静止的昏昧，四处流传的流言则是一种流动的昏暗，它鬼鬼祟祟地隐藏在历史叙述光明面的背后，却常常是魑魅魍魉一起来，混淆视听，因此这座城市里流言播散的本身就充满了极不真实的虚无感。

我们再看第三节“闺阁”。前面“弄堂”和“流言”讲的是室外，到了“闺阁”，就进入一种更加隐蔽、更加见不得人的室内状态。在外人眼中，旧式弄堂的闺阁里面充满了神秘感，“在上海的弄堂房子里，闺阁通常是做在偏厢房或是亭子间里，总是背阴的窗，拉着花窗帘。”而在这花窗帘的背后同样也蕴育着躁动不安的气息，这种气息源自于上海市民阶

层日常生活中轻浮、浅薄和不甘寂寞的文化品格。闺阁是弄堂女儿施展心计、寄托人生梦想的地方。按照常理，包袱抖到了这里，本来应该顺理成章地在一个幽暗的时间通道和闭塞的空间里推出闺阁女子王琦瑶的故事，然而作者却又笔锋一转，在第四节中另起话题，开始谈起了“鸽子”。在小说中，鸽子这个意象反复出现，它代表的是一种高高在上审视的姿态：“鸽子是这城市的精灵。……它们是惟一的俯瞰这城市的活物，有谁看这城市有它们看得清晰和真切呢？许多无头案，它们都是证人。它们眼里，收进了多少秘密呢？”空中飞翔的鸽子象征了一种明亮的意象，我们似乎突然从越来越暗、越来越狭隘的感觉中挣脱出来，慢慢地向一个高处飞升。但弄堂上空的鸽子，又不同于北京明朗天空中鸽哨嘹亮那样壮丽的场景，这些弄堂里的鸽子飞来飞去，最后又回到屋顶，而从它们眼睛里看到的都是罪恶：“这城市里最深藏不露的罪与罚，祸与福，都瞒不过它们的眼睛。当天空有鸽群惊飞而起，盘旋不去的时候，就是罪罚祸福发生的时候。”弄堂深处的黑暗和鸽子意象的明亮在小说中是相互观照的，也正是因为天上明亮背景的存在，使得地下的阴暗和狭隘显得更加不堪。通过鸽子明亮的眼睛来看人世，那就是王琦瑶的故事。鸽子的视点决定了故事高高在上的叙述角度，这就又回到了开头的那句话：“站一个至高点看上海。”

从故事情节的发展来看，小说的前四节和整个故事没有直接的关联，它们是王琦瑶出场前冗长琐碎的铺垫。到了第五节，王琦瑶终于出场了，但让读者再次感到不习惯的是，作者对这个故事中核心人物的描写却是如此的笼统，像影子一样飘来荡去。我们甚至在王安忆唠唠嗦嗦碎片般的叙事中凑不出王琦瑶的整体形象来，连眉眼都看不清。其实这就是作者所说的四个“不要”。这个人物的形象和《叔叔的故事》中的“叔叔”一样，她并不是黑格尔所说的“这一个”的典型人物，而是一个类型的人物的象征。王琦瑶代表的是大多数上海弄堂女孩的共性，正像小说中所说的：

王琦瑶是典型的上海弄堂的女儿。每天早上，后弄的门一响，提着花书包出来的，就是王琦瑶；下午，跟着隔壁留声机哼唱“四季调”的，就是王琦瑶；结伴到电影院看费雯丽主演的“乱世佳人”，是一群王琦瑶；到照相馆去拍小照的，则是两个特别要好的王琦瑶。每间偏厢房或者亭子间里，几乎都坐着一个王琦瑶。

和《叔叔的故事》中的“叔叔”一样，对王琦瑶的形象塑造是王安忆近几年来小说创作中最成功的地方，她笔下的王琦瑶只是一个扁平化的文化符号，她在作品中所显现出的文化魅力，并非来自于她自身独特的个性化特征，而恰恰是由于以下两种文化因素的灌注才显现出来的：其一，王琦瑶实际上更像是上海的一个“象”，因而具有某种象征的意义。

她代表了时间流逝中的上海，是由历史与现状共同构成的“上海旧梦”的神话。这个本来极其肤浅幼稚的弄堂女儿王琦瑶，正因为在时间上跟随上海的兴衰而获得了生命经验的展开，才变得饱经风霜、长痛不息。而透过对王琦瑶前世今生的追索，人们也寄托了对老上海繁华梦普遍的怀旧与想象。王安忆将上海的故事和命运都落实到王琦瑶这个人身上去了，这样，王琦瑶就超越了一般意义上的人物形象，她使一个城市曾经有过的辉煌历史通过自己的血肉之躯内在地展现出来。把一个城市的人格化与一个人暗含的城市意义交织在一起，这是需要很高的艺术力量才能完美地表达好，可以说在我们的文学史上，还找不到第二个像王琦瑶那样的艺术形象。其二，王琦瑶的身份与具体的家庭生活环境决定了她不属于老上海宏大历史的叙事范畴。去电影厂的经历为弄堂女儿王琦瑶进入现代都市的摩登传奇提供了机遇，然而初次试镜的失败，就宣告王琦瑶并不具有像电影明星胡蝶、阮玲玉等人那样的时代机遇和文艺气质，因此也就不可能进入都市繁华舞台的中心地带，而只能以封面玉照和橱窗淑媛的身份进入公众时尚的视野，成为都市繁华声色的陪衬。这恰恰又暗合了王琦瑶骨子里以不变应万变的家常的美和乖巧，也是众多寻常的上海儿女细水长流的日常生活中不甘寂寞的人生梦想。作为一个历史中具体存在的人物，王琦瑶所代表的是上海弄堂里的小女儿情调，她的身世遭遇里，隐含了1940年代到1980年代上海小市民的生活场景的某种侧面。王安忆曾经说过，《长恨歌》中的王琦瑶就是上海的影子，然而这个王琦瑶所代表的上海并不单纯是一个殖民地的腐败的上海，也不是一个无产阶级的革命的上海，当然也不是改革开放后生机勃勃的上海，事实上在王琦瑶身上容纳了几代的上海市民对于上海四十年来都市日常生活的追忆和难以言明的梦想。这样一来，以王琦瑶为象征的老上海故事，就通过一种都市民间的叙事得以呈现。这两个问题我将在后面做出进一步的分析。

在经历了第一章极其艰涩的阅读后，我们终于可以进入王琦瑶的世界和她所代表的老上海故事了。小说从第一部的第二章开始，似乎回到了1990年代所流行的通俗故事的叙事套路，但我们仍然需要注意开头的第一句话：

四十年的故事都是从去片厂这一天开始的。

王琦瑶和女友去片厂看拍片子，却依稀生出一种似曾相识的感受：

王琦瑶注意到那盏布景里的电灯，发出着真实的光芒，莲花状的灯罩，在三面墙上投下波纹的阴影。这就像是旧景重现，却想不起是何时何地的旧景。王琦瑶再把目光移到灯下的女人，她陡地明白这女人扮的是一个死去的人，不知是自杀还是他杀。奇怪的是，这情形并非阴惨可怖，反而是起腻的熟。（《片厂》）

这样的细节很容易使我们联想起故事结尾处王琦瑶被长脚谋杀时在她头脑中的回光返照：

王琦瑶眼睑里最后的景象，是那盏摇曳不止的电灯，长脚的长胳膊挥动了它，它就摇曳起来。这情景好像很熟悉，她极力想着。在那最后的一秒钟里，思绪迅速穿越时间隧道，眼前出现了四十年前的片厂。对了，就是片厂，一间三面墙的房间里，有一张大床，一个女人横陈床上，头顶上也是一盏电灯，摇曳不停，在三面墙壁上投下水波般的光影。她这才明白，这床上的女人就是她自己，死于他杀。（《碧落黄泉》）

故事开头和结尾之间宿命般的呼应，这种魔幻式的写法很类似于我们通常所说的“后设小说”，它使得整个故事表现为倒叙的形态：先是展示出王琦瑶被杀害的结局，从一开始就给人一种不祥之兆，然后再回过头来讲述王琦瑶的人生经历。而这如戏如梦般的故事在鸽子的眼里其实就是无数罪恶中的一种。它不同于张艺谋等人眼中夹杂着旧时殖民地狂热崇拜的海上繁华梦，也不是小市民引以为荣的优雅的老上海记忆，相反，作家通过王琦瑶的一生，真实地再现了上海四十年来动荡的历史和文化变迁，也借此戳穿了今天不知痛痒的都市怀旧梦的虚假与幻灭。

大致说来，小说的三个部分代表了上海1940年代以来的三个历史发展阶段。第一个阶段就是殖民地的旧上海，它的文化特征就是腐烂与繁华同体。如果我们拨开1946年这座欢情城市选举“上海小姐”表面的浮华和所谓募捐赈灾的花头，就会发现它骨子里彻头彻尾的腐烂和肮脏。单说王琦瑶这个人物，从决定参加竞选的那一刻起，她就开始不可避免地向腐朽的生活方式堕落，而一旦成为“三小姐”，她就更摆脱不了成为军政要人李主任外室的命运。所谓“自己挖坑自己跳”，而且王琦瑶自己也对自己未来的“金丝鸟”身份抱有充分的思想准备，甚至还表现出心安理得的样子。因为在她看来，“这是不假思索，毋庸置疑的归宿”。王安忆没有把王琦瑶写成天生一个珠光宝气的交际花，而是写出她作为一个城市中产阶级家庭里的小家碧玉，本能地具有被权力与金钱腐化而变质的内在因素。王琦瑶直到生命的终结也只不过是一个小家碧玉，但被时代教唆出来的虚荣和野心使得她萌生出许多不真实的欲望，而且这样的欲望在大多数上海市民那里都是不言自明的。换句话说，旧上海的小市民阶层的人生理想，在殖民地社会里本身就包含了某种讳莫如深的暧昧心态。因为旧上海的畸形文化中制造出了太多的暴富传奇，几乎所有的闻人大亨都不是通过个人的劳动致富，而是在这个“冒险家的乐园”里依靠走私、投机、谋杀等等不光彩的手段神秘地发迹。上海市民对这类人有一个不太恭敬的称呼：“白相人”——“白相”就是玩玩的意思，但这其中同样也隐隐流露出普通市民对前者发迹历史的不可言传的艳羡。也就是

这批来历不明的人垄断了上海的经济命脉，他们一夜暴富的成功神话极大地刺激了上海市民阶层的欲望，这同样给后者提供了暧昧难言的民间想象。到了王琦瑶这里，面对巨大的物质诱惑，她毫不犹豫地迎合上去，丝毫没有表现出道德上的心理负担，这也是因为上海这座城市本身就是在罪恶中繁荣发展起来的。到了小说第三部里的王琦瑶，如果不被长脚及时地杀死的话，就成了一个地地道道的上海滩的“白相人嫂嫂”。

然而这样的事实只表现出上海历史发展中的一个短暂过程，小说中更有意义的地方在于，王安忆进一步揭露出上海繁华梦的短命和虚幻。王安忆有意将都市怀旧的时间确定在1940年代抗战胜利后、国民党溃败前的三年里，这个短暂时光不过是上海1930年代“东方魔都”繁华胜景的回光返照，纯粹是虚张声势，实际上就像肥皂泡一样一戳就会粉碎。在这样的时代里，王琦瑶们的悲哀在于，当她们以牺牲自己全部的代价来走向自己一生中最为光彩夺目的顶峰时，正好遇到这个社会整体开始走向低谷和最后的幻灭。这种在个人命运与时代风云之间出现的奇谲莫测的错位，恰恰以一种残酷荒谬的玩笑，讽刺了市民阶层怀旧梦的虚假，为所谓的“上海寻梦”奏起了一曲挽歌。

小说第二部的时间跨度大致是从解放后到“文革”初期。与这一时期里常见的革命化叙事不同的是，王安忆在小说中完全抽去了上海历史发展的真实线索。我们知道，上海作为资产阶级繁华世界的象征，在1949年以后先天地成为了无产阶级改造的对象，因此在较长的时期里，他们的生活一直处于动荡、紧张和小心翼翼的低调状态。城市内部无产阶级革命和改造的紧张气氛反映在文学艺术上的一个经典例子就是《霓虹灯下的哨兵》，在这个故事里，随处可以感受到阶级斗争紧绷着的那根弦。进城的解放军战士面临着“没有硝烟的战争”，面对这个花花世界，他们表现出风声鹤唳般的紧张，甚至社交场合上的一些礼仪手势似乎都包藏了资产阶级特务破坏新社会建设的祸心。而王安忆在《长恨歌》中的写作，则成功地抛弃了这种意识形态化的桎梏，她敏感地意识到，即便是在无产阶级革命呼声最高最热烈的时代里，也仍然悄悄地保存着一个潜在的、柔软的、市民社会的上海，它在革命的和政治的上海之外，构成了这座城市的人生基础和更加持久的民间生活，而这些才是作者在小说中试图要表现的内容。《长恨歌》反映出作者对于都市民间世界的关注，并力图将它提升到一个审美化的高度上，这是它与所谓革命叙事和怀旧叙事的重要区别。

那么，什么是都市民间的叙事呢？从文学史意义上对于“民间”概念的阐释，在我的论文《民间的沉浮：从抗战到“文革”文学史的一个解释》中已经有过比较详尽的说明〔8〕。大致说来，这里的“民间”指的是20世纪中国文学史上已经出现，并且就其本身的方式得以生存、发展，

并孕育了某种文学史前景的现实性文化空间。以前我们偏重于运用这个概念来解读中国现当代的乡土文学，因为中国有着两千多年的农业文明历史，从血缘和宗法关系中孕育出了农村民间社会的文化传统，在乡土文学的创作中留下了很深的文化烙印。相对于国家政权而言，民间文化具有自由自在的审美风格和藏污纳垢的独特形态，而民间的传统则意味着人类以原始的生命力紧紧拥抱生活本身的过程，也因此迸发出了人们对现实生活的爱和憎，以及他们对于人生欲望的追求，这是任何道德说教都无法规范，任何政治条律都无法约束，甚至连文明、进步等这样一些抽象概念也无法涵盖的自由自在的东西。而在生命力和自由意志普遍受到压抑的文明社会里，这种民间境界的最高表现形态只能是审美的，所以民间往往是文学艺术产生的源泉。这句话也可以反过来理解，那就是说，民间对于我们文学史的意义，更重要的是在精神审美范畴中对它的发掘和呈现。

与传统宗法制社会里相对稳定的乡土民间所不同，近代以来中国都市化进程中的民间文化表现出的是另一种特征，即破碎化和虚拟性。尽管都市里的人归根结底还是从农村来的（即便像上海这样有百年历史的大都市，其居民拥有四代以上居住史的家族恐怕也不多），但在现代都市文化不断发展、变动的形态下，生活于其间的市民已经不再像农民那样拥有固有的文化传统，他们也没有办法借助于民风民俗等历史遗物来唤起集体无意识的民族记忆。“民间”对他们而言，只能深深地埋藏在他们破碎的记忆之中。这就使得现代社会中的都市民间呈现为一种虚拟的价值立场。但承认都市民间的虚拟性并不意味着它没有价值，因为民间隐蔽的记忆本身就是一种文化的存在，它的存在就显示出了都市文化中精神生成的多元性。再进一步说，在现代都市社会里，由于民间的价值取向虚拟化，它的表现范围反而更加扩大了，因为它不需要以家族或者种姓的文化传统作为固定的背景，其表现场景也相应地从集体转向了个人。也就是说，随着现代都市居民私人生活空间的扩大，个人隐私权益得到保障，这样民间价值的虚拟特征也就在个人性的文化形态里得到了加强。我们已经知道，作为一个与国家相对的概念，民间文化形态指的是在国家权力中心控制范围的边缘区域所形成的文化空间。以前，与国家权力中心相对应的乡土民间往往是通过家族或宗族的形态来体现的，而在现代都市里，与国家权力中心相对应的却是个人化的存在，它在包容了国家权力意识形态的同时，也通过制造出多样化的、个人性的文化审美形态来抗衡和分解大一统的国家历史叙述。这样的叙事，应该说就是一种都市民间的叙事。

其实王安忆对于都市民间生活世界，早在她的小说《“文革”轶事》（1993）中就已经有过较为成功的表现了。《“文革”轶事》写的是“文

革”时期发生在上海弄堂里一个倒霉的资本家家庭内部的故事。在这个家庭里，男人们都因为革命而变得萎缩了（这象征专制时代政治对民间世界的强力专政），剩下一群不谙政事的女性和在另一个弄堂里长大的小市民赵志国，他们整天聚在一起，昏昏然地回忆过去的电影故事和旧式的都市生活经历。这个故事像一枚放大镜放大了“文革”时代在都市中另一个被遮蔽的生活空间：在这里不讲革命、不时兴破四旧、不唱样板戏、也不交流学习毛选的心得体会，亭子间对他们来说简直就是一个与时代隔绝的世外桃源。这些人没有能力、也没有想过要去反对、嘲讽或者批判那个时代的主流话语，他们同样也回避不了现实生活中被抄家、批斗和上山下乡等等中国式的灾难，因此他们对社会强加给他们的生活现实表现出逆来顺受的样子。但这些，都并不妨碍他们还可以在某一个特定的生活空间里完全拒绝主流意识形态的控制，用他们自己所熟悉和喜欢的民间生活方式取而代之。我把小说所描写的这类纯属市民私人性质的生活视为都市民间的一种特征。这种特征具体表现为它与主流意识形态协调成平行的关系，即便是在“文革”时代，民间文化因素仍然能够在私人性的空间里慢慢生长。当然，王安忆是在1990年代写出《“文革”轶事》的，因为“文革”时代根本不允许出现像这样表现出私人生活空间的文学作品，但像这样潜隐在民间的私人空间和市民日常生活，在那时确实也是存在着的。

那么在《长恨歌》中，作者是如何表现“文革”时代的都市民间生活场景的呢？我们可以具体分析一下小说第二部在一个叫做“平安里”的弄堂中出没的几个闲散人员。第一个是严家师母，她是资本家的太太。其实早在1956年公私合营，或者再早一些的“三反”“五反”运动中，她的先生肯定就是被改造的对象。可是小说中完全没有写到严家先生的故事，严家师母好像是和社会运动完全隔离的，我们也只有通过她每天到王琦瑶家闲坐打牌以打发时间的细节，才能隐隐约约感觉到这个过惯了昔日繁华生活的资本家太太眼下的落寞和不得志。第二个是康明逊，这个人是个小开，也就是过去有钱人家的儿子。他有点像现在的社会闲散人员，由于不愿意屈服于上山下乡的命运，又因为父辈有钱养活他就“荡”在家里终日无所事事。这样的人在当时是最没有社会地位的，就是在家庭中也是要看别人脸色生活的。第三个是萨沙，他死去的父亲是延安干部，母亲是个苏联人，后来回国去了。这个革命的混血儿在中苏关系破裂之后避免不了失宠的命运，变成了被官方淘汰下来的杂种，最后不知所终。我们可以看到，小说避而不提从解放后一直到“文革”期间的国际、国内动荡的政治局势，而是以人物背景的方式隐藏在每个人具体的人生遭遇后面。而作者叙述的侧重点，也正是要进入到这三个人内部的心灵世界，尽管他们怀旧的内容不尽相同，但都先后和王琦瑶发生

了密切的关系，在王琦瑶身上延续了他们不死的上海梦。当然在当时严酷的政治风暴下，这个梦只能存在于个人记忆的世界里。他们这样的一群人就像是生长在石头缝里一样，凭着记忆中的文化方式聚集在一起。我们可以看“下午茶”和“围炉夜话”这两节，里面有这样的叙述：

这是一九五七年的冬天，外面的世界正在发生大事情，和这炉边的小天地无关。这小天地是在世界的边角上，或者缝隙里，互相都被遗忘，倒也是安全。

窗外雨雪霏霏，窗内雀战终宵，是他们日常生活的写照。而小沙龙中的牌局和聚会，本来也就是几个沦落人偶然相逢中的同命相怜。也就是他们这些人，在无产阶级专政的夹缝中蝇营狗苟地维持了一方声色男女的小天地。我们当然能够感受到这方天地中苟且偷生和陈腐暧昧的委靡之气，但我们同样也不得不承认，就在这种不足为人所道的卑琐生活中同样有着顽强的生命力。这种力量我认为就是民间的力量。从这个角度看，小说第二部正是全书的精华所在，王安忆将记忆中的都市民间文化一样样地推向正面舞台，而宏大历史的叙事反而被转移到后台，使其成为演示都市民间世界里人生悲喜剧的背景了。

我们接着来分析王琦瑶这个人物形象。在小说第二部的故事结构中，王琦瑶始终是处于中心的位置，所有的人物都是围绕着这个人来出场和退场。但作者对她的叙述同样是脱离了现实生活环境和时代历史的大叙事框架。因为如果放在现实的世界里，王琦瑶这个人根本不可能见容于新的社会政治生活和严密的基层组织机构。1949年之后的上海作为无产阶级改造的重点对象，不管是室内还是室外，几乎所有的生活空间全都是公开的，正所谓阳光之下没有秘密可言。王琦瑶作为一个前上海小姐和前国民党要员外室的历史污点、弄堂护士的暧昧身份、不间断的男女私情以及此后的私生子事件，这其中任意的一桩都足以让她在这座天网恢恢的城市里毫无立锥之地，甚至陷入灭顶之灾。因此从这个意义上说，王琦瑶首先只是一个站在现实生活界外的虚构的人物。其次王琦瑶作为社会渣滓，永远不可能出现在新时代历史的宏大叙事之中。王琦瑶在故事中得以存活下来，与其说是时代生活变动中幸存下来的一个异数，还不如说是都市民间叙事的一次胜利。我们姑且不论现实生活中的王琦瑶是否确有其人，但只要是熟悉上海民间生活的人，仔细读了王琦瑶的故事，就不会认为这是出于作家漫无边际的编造。因为在王琦瑶身上聚合了民间世界人们许许多多破碎的历史记忆，也可以说，在灾难丛生的年代里，都市里的市民阶层恰恰是以王琦瑶作为故事核心，从而才在隐秘的记忆中保存了属于自己的历史和文化形态。这种虚拟的民间文化形态本身就表明了都市文化精神生成的多元性特征，它抗拒着革命时代里对民间思想的大一统控制。而在都市民间虚拟的审美范畴里，王琦

瑶这个人物形象的塑造无疑又是真实的。也就是从这个意义上，我认为王安忆的《长恨歌》是迄今为止以审美的方式将都市民间的虚拟性特征展示得最好的一部小说。

我们再来看小说的第三部分。第三部分从“文革”结束到改革开放后，一直写到王琦瑶死于非命。很多人批评王安忆这一部分写得太过匆忙，但我认为作者这样做，恰恰是表现出她对当代都市怀旧病的深刻理解。实际上，王安忆对被怀旧所神话了的所谓现代都市文化是极其厌弃的。我们回过头来看第二部中康明逊和王琦瑶产生私情、却又有始无终的那个故事，就会明白，像王琦瑶这样的角色在别人眼中其实只不过是一个怀旧的工具，当真正接近她的时候却突然感到其中的虚幻性，根本抵不过现实生活中来自家庭的压力和对未来生计的恐惧。这种感觉不仅在康明逊那里出现，就是在怀旧梦的主角王琦瑶自己那里也有着强烈的失落感。事实上，这种虚幻的失落感从薇薇那一代开始成长起来就一直困扰着王琦瑶。一方面，薇薇那一代人根本不了解上海的真相，只是在那里追时髦、瞎起哄。如果说，康明逊那一代心中还存有一些老上海支离破碎的童年记忆，那么到了薇薇和老克腊等人那里，他们连民间的记忆都已经丧失了。因为这一代人是在“文革”中成长起来的，老上海对他们来说，只不过是在长辈晒霉的日子里从一些旧衣服上幻想出来的昔日风光和繁华。这是一帮最没有文化、精神上最粗鄙的人，反而在那里故作时尚地怀旧。实际上，今天一个真正的上海老克腊反而可能是弄堂里穿着汗衫短裤和拖鞋的老人，他们的摩登气质和人情世故绝不是年轻人招摇的做作可以摹仿得到的。就像小说中的感叹：“薇薇眼睛里的上海，在王琦瑶看来，已经是走了样的。”（《薇薇的时代》）他们根本不理解上海的精神，而是通过一种盲目的、粗鄙化的复制与摹仿，强烈地表达出攫取物质的世俗欲望，所以他们心目中的老上海就不外乎老照片、月份牌、旗袍和咖啡馆等等这些奇观化的东西，我们在当代一些时髦作家的小说中，就经常能够看到这些矫揉造作的描写。

而另一方面，被推崇为老上海生活指南的王琦瑶本人所产生的失落感，也证明了这种历史怀旧的虚假和与现实生活之间的巨大错位。当王琦瑶目睹着身边似是而非的世界，“她禁不住有些纳闷：她的世界似乎回来了，可她却成了个旁观者。”（《薇薇的男朋友》）同样，当老克腊们将王琦瑶当作老上海文化的活化石重新搬出来，却没有料到这个已经老朽的衣服架子在粗鄙的时代风尚中会迅速地风化，所以王琦瑶一下子就腐烂了。在第三部中，作者安排了王琦瑶和老克腊“老妇少夫”式的畸恋。老克腊以为，这个“没有年纪的”前“上海小姐”能够引领他进入老上海旧时光的核心，在他眼中她代表了上海怀旧的理想。可是当他真正接近这个老女人，他一下子就被僵尸般垂死的景象吓退了。这一部中有

一个意味深长的细节描写，当年老色衰的王琦瑶在深夜里等待情人老克腊的时候，她眼前突然浮现出许多年前的情景：两个乡下人抬着生命垂危的病人来敲她的门，错将注射护士当作医生而产生了误会。我想，这样的错觉其实暗示了以老克腊为代表的老上海怀旧情结又何尝不是一种新的时代病，而他们所认定的时尚常青树王琦瑶却根本就不是合格的疗救者。老克腊一直认定，王琦瑶是没有年纪的“永恒”的老上海的化身，但与王琦瑶短暂的苟且之后，他很快在枕头上染发水的污痕和房间里隔宿的腐气中，发现自己所谓的怀旧不过是一种叶公好龙式的青春期精神错乱。也就是在这个风烛残年的老女人身上，我们发现了老上海怀旧的真相是多么的可怕！

王琦瑶被谋杀的结局是大家所始料不及的。如果按照营造都市怀旧热的逻辑，作者本来可以将她写得既高贵又优雅，但王安忆却以一桩无聊荒诞的凶杀案匆匆结束了她的生命。一个围绕着王琦瑶展开的怀旧梦就这样可耻地毁灭掉了，给人以毫无生命力的悲观感受。那么，在王安忆的小说中，上海真正的生命力又表现在哪里呢？

注释

〔6〕本讲引用的《长恨歌》依据作家出版社1995出版的单行本。

〔7〕四个“不要”即：一、不要特殊环境特殊人物；二、不要材料太多；三、不要语言的风格化；四、不要独特性。

〔8〕陈思和《民间的沉浮：从抗战到“文革”文学史的一个解释》，原载《上海文学》1994年第1期，收入《鸡鸣风雨》，学林出版社1994年；亦可见《陈思和自选集》，广西师范大学出版社1997年。

三 王安忆的上海叙事与当代都市生活

对上面的问题，我们没有办法做出一种孤立的回答，只有将它还原到“文学上海”的整个海派文化传统里，才可能找到合乎历史逻辑的答案。因此，这个问题已经包含在下面一个更大的问题之中，那就是：作家王安忆对上海文学中的海派文化精神的理解是什么？

我在前面已经谈过，现代都市文化是随着移民文化的发展而逐渐形成的，所以它本身并没有什么现成的文化传统，只能是综合了各种破碎的民间文化，它深藏在都市居民的各种记忆当中，形成一种虚拟性的文化记忆。因而都市民间必然是个人性的，破碎不全的。张爱玲头一个捡拾起这种破碎的个人家族文化的记忆，写出了像《倾城之恋》、《金锁记》这样的民间生活场景，但这样的情况在张爱玲之后并没有人将它继续维持下来。进入1950年代以来，民间的叙事传统被拦腰截断，尽管像《上海的早晨》那样描写上海城市生活场景的文学作品还是零星地存在，但其故事内容多半是为了应和政治运动和时代宏大叙事的需要。难怪有人曾经批评说，几十年的工农兵文艺把城市都写“没”了。这种情况在进入1980年代以后并没有得到明显的改观。而王安忆的《长恨歌》却不同，小说中所表现出的一个明显的叙事特点，就是作者有意地淡化了宏大历史对民间生活的侵犯，直接用民间的凡人小事接上了张爱玲的传统。

但还需要强调的是，王安忆在创作上对张爱玲文学传统的发扬或者突破，主要并不是体现在时间意义上的延续，其实这两个人之间还存在着更为广义的差别。这些差别主要表现在以下几个方面：其一，张爱玲在创作上从来没有刻意地去塑造上海的形象，只是以她华丽苍凉的风格，笼罩了海派文学的一方天地，而王安忆的《长恨歌》则是刻意地为上海这座城市立像，她不但写出了这个城市的人格形象，也刻意写出了几代市民对这个城市曾经有过的繁华梦的追寻。换句话说，对张爱玲的海派风格而言，上海是属于张爱玲的；而在王安忆的《长恨歌》里，王安忆则是属于上海的，她笔下的王琦瑶也是属于上海的。因此可以说，张爱玲是写“虚”的，而王安忆是写“实”的。其二，张爱玲对都市民间文化形态的参与，所采取的是一种个人化的方式。她不是作为某一个阶级或者阶层的代言人，而是综合了都市现代化进程中旧的不断崩坏、新的不断滋生、旧与新之间又不断转化的文化总体特征，用她独有的美学风格给以表达。因此在文学审美形态上，她以自身的藏污纳垢形态来迎合民间的藏污纳垢性，对民间有一种软着陆和亲近感，但是在这个过程中同样也能看到她对市民阶层的迎合。事实上，今天大众文化领域里泛滥

的“张氏语录”也夹杂了许多类似的庸俗成分：那种装痴弄傻的政治冷漠、那种故作潇洒的炫耀庸俗，以及那种降低艺术水准而屈就于地摊文化的文学媚俗趣味，等等。而王安忆参与都市民间文化的方式虽然也是个人化的，但她一方面借助一种审美化了的都市民间叙事开拓出历史宏大叙事之外的另一重审美空间，另一方面她对于都市民间本身的藏污纳垢也有着天然的排斥感。就拿《长恨歌》来说，从表面上看，这部小说的故事结构有点像张爱玲的《连环套》，讲述了青楼女子红颜薄命的香艳传奇，然而拨开故事表层华丽迂回的迷障，我们依然能够感受到作者与这个通俗故事之间刻意保持的距离。作者对小说中人物的命运和人生选择应该说是持一种体恤、同情的态度，但是这并不意味着作者放弃了审视和批判的姿态。事实上，王安忆是一个批判性的作家，在《长恨歌》中，她不仅通过吸收底层市民的民间话语来修复一段被遮蔽的都市民间生活史，试图告诉1990年代的读者，他们所心仪梦萦的老上海繁华景象的骨子里，究竟是怎样的一种琐碎、平常，甚至还有些萎缩和不堪，而且更重要的是，她还有意将王琦瑶和她周围的私人空间带离四十余年来社会风暴的漩涡中心，让这个随老上海时代一同死去的精神化石，在“文革”后市场与物欲重新泛起、消费上海再次复苏的年代里遭遇自然无情的风化。故事最后荒诞滑稽的结局其实已经包含了作者巨大的反讽。其三，王安忆在《长恨歌》中对“文学上海”形象的塑造，表明知识分子参与都市文化建设其实并不一定只能遵循张爱玲式的那种道路。张爱玲是以现代都市小市民的一分子的态度来对待都市现代化，她既是都市文化的消费者，又是它的品质的提升者。但这种所谓的提升是以文化消费为基础的，因此它有和商品经济、大众文化合流的一面。现在有一帮所谓的白领阶层自以为文化品味很高，言必称村上春树，休闲必是新天地，那么像张爱玲的小说很容易就被包装成精神快餐，加上读者又食之不化，最后就变成了小资文化的花边。而王安忆的《长恨歌》，尽管一度被鼓吹为老上海怀旧热的代表作，但作者自己从未接受过这顶“高帽子”。其实在王安忆的“上海心”里，不仅有对市民阶层充满烟火味的日常生计的感动——比如，她最早提出过要寻找所谓的“上海风味”，从而为上海这座都市立“像”。但是另一方面，从哪个角度来拍摄这幅“像”也是很重要的。我们知道，王安忆的父母辈是以革命胜利者和城市接管干部的身份进入上海的，他们最先进入都市的生活组织方式完全不同于土生土长的民间社会，而王安忆自己作为南下干部的后代，她天生的都市改造者的身份与她成年以后希望融入市民社会生活这两者之间，一直存在着隐约的紧张感。〔9〕会讲上海话并不意味着与都市世俗文化亲密无间的合作关系，正如同王安忆自己所说：“很久以前，我们在上海这城市里，都像是个外来户。”〔10〕应当说，左翼文化的批判传

统，在王安忆成长为一个独立的知识分子写作者之后得到了更为深刻的强化。这样的文化意识使她的写作超越了虚无主义，因此她对老上海怀旧热的嘲讽不是无缘无故的，而是有着十分明确的立场。这个立场就是，她希望上海不是像现在许多作品中所表现得那样乌烟瘴气，而应该是一个晴朗的上海形象。

老实说，如果不穿透《长恨歌》的整个故事结构，走到声色犬马的热闹场面背后，是很难领会到王安忆的左派立场和她的良苦用心的。其实，小说的标题和里面悲惨的故事都隐藏了作者贯穿始终的反讽意图。可是作品恰好是“生不逢时”，陷到了1990年代中期以来流行于上海的巨大的都市怀旧热潮之中，也因此引起了很多人的误解。而王安忆为了进一步将她的观点讲清楚，紧接着写出了另一个长篇《富萍》。〔11〕

《富萍》的创作时间大致是在2000年前后，正是都市怀旧热最高潮的时候。王安忆选择在这个时候写这样一部小说，我想是大有深意的。因为王安忆的《长恨歌》显然是对虚拟的上海繁华梦的尖锐讽刺，但在假作真时真亦假的当代消费文化时尚里，王琦瑶晚年被粗鄙的都市人所谋杀的惨状，虽是作家用心良苦的警世钟，却未惊醒寻梦人。于是作家反身过去，一概拒绝都市文化所流行的种种道具，把笔伸向了都市最下层的社会——漂流在苏州河上的船队与棚户居民区。从某种意义上说，《富萍》是《长恨歌》的姊妹篇，它延续了作家对海派精神的理解和思考。为了进一步理解《长恨歌》，我们这里也对《富萍》做一个简单的解读。

我们可以看到，《长恨歌》故事发生的地点处于上海最繁华的地段——淮海路，王琦瑶也是一个暗香扑鼻的闺名。而《富萍》中的故事，只是开头在淮海路弄堂的灶间和后门轻轻打了一个旋儿，很快就转到了远离市区的梅家桥。富萍是王安忆这部新长篇的主人公的名字，她姓什么？作家没有说，而她的名字——按照小说里的一个人物所提示，如果用上海方言来读的话——与“浮萍”同音，于是也就有了某种象征。浮萍的形象使我们很容易联想起，在春天的江南郊外，散发着腥臭味的小河之上总是漂着一层浮萍，它无根无果，随风而走。人们常常用“萍水相逢”来形容人生之缘的偶然，一如雪泥留鸿爪，大上海茫茫尘海滔滔申江之上，一小片浮萍是微不足道的，但有时，当浮萍在水面上滞结起来，厚厚地覆盖了整条河床时，也会显示出深不可测的神秘。

富萍的故事，也就是这一片小小的浮萍漂流到春申江上的冒险故事：她是如何被汇聚到历史河床的拐角处——成为那厚厚腻腻的浮萍家族里的神秘一员。故事讲述的是20世纪60年代中期，苏北女孩富萍和李天华包办订婚后，被李天华在上海弄堂帮佣的过继奶奶带出来见世面。而富萍到了上海之后，在新生活环境的感受中逐渐获得了新生活的感

召，她摆脱了最初的蒙昧，最终没有选择与李天华返乡完婚，而是在“上海”边缘地带梅家桥棚户区里一个病残的家庭里安顿了自己的归宿。

富萍从一个乡下人最后落户到大上海底层社会的故事，其实是触动了上海百年都市发展进程中一根极为敏感的神经。单从上海开埠以来的历史发展来看，频繁的人口流动是这座移民城市得以葆有鲜活生命力的一个重要原因。在20世纪初，除却殖民地文化占据了主流地位以外，其实还有上海土著、广东侨民、苏北难民以及江浙一带迁入的流民共同参与了上海的日常生活建设，并且以各自独立的文化系统呈现出多元化的上海都市民间文化形态。进入1950年代以来，尽管受到了国家“只出不进”的户籍制度的限制，但仍然有大量的民工带着各自的乡土生活经验和历史记忆从河南、浙江、苏北等地涌入这座经济重镇的边缘地带。尽管他们大多数人都只能在所谓不体面的职业领域里从事廉价的简单体力劳动，同主流的市民生活存在着历史经验和社会身份认同的隔膜，但不可否认他们正通过城市经济建设、文化生活和消费活动的参与，也悄悄地改变着上海的都市形象。

事实上，在《富萍》中出现的几类人物，都与通常意义上以淮海路为代表的老上海市民阶层存在着或远或近的距离。第一类是解放后接管上海的干部家庭。他们是改造这座城市的新“东家”，一进来便有占山为王的气势。而这样的改造本身也是逐渐适应和学习的过程，慢慢地，西洋式大橱、席梦思沙发、核桃木的西餐桌、樟木箱子和西餐厅等所谓资产阶级的物质生活文明逐渐复活在他们的居家生活之中，成为这个城市的新贵。然而他们在老上海人挑剔的目光中仍旧是外地人。第二类是出入于都市小菜场和灶披间的保姆群体。这个阶层工作勤勉、对人恭敬，也有自己的职业自尊，比如奶奶长期生活在上海，她“自信在保姆这一行里，只有她挑人家，不会人家挑她”。她们对上海的弄堂生涯驾轻就熟，能够熟练地操一口夹杂着方音的上海话，也比年轻一代更熟悉都市的历史，有的已经落下了城市的常住户口，但她们终归是介于城市人和乡下人之间的那种奇特的“一半对一半”，“她们走在马路上，一看，就知道是个保姆。”（《奶奶》）在“过年”一章中，就连保姆群中的人尖吕凤仙在大世界的书场里也感到了“不自在”，多少也暗示出这个群体的局外人身份。都市文明在她们眼中不过是变了形的哈哈镜，一旦进入其中，便发现她们对现代都市生活的自信是那么的脆弱和肤浅！她们才是现代都市漂浮无根的浮萍。其实，奶奶费尽心机地在乡下过继孙子以备养老，这其中也多少包含了都市飘零人的无奈和凄凉。

不能不说，以上两类人群形象代表了当代都市移民整体构成中的一部分，但他们显然不是作者所关注的主要内容，以对他们的叙述为铺

垫，最终还是引到上海移民中的第三类人身上——富萍和她背后密密匝匝的棚户区住户。和奶奶们“巴结”的生活不同，富萍自觉的乡下人身份使她更类似于当代都市社会中一种偶然的异质性存在，她的故事因此变得像一个木楔子一点一点地挤进大上海的经历。她往闸北区寻找舅舅的过程是试探性的，也是缓慢的，然而她的性格又使她不愿放弃，在一片茫然中她突然显出了动物般的嗅觉和心计。一旦生活被挤出一点空隙，她便嵌在那里，不断地与周围的人事和生活环境发生碰撞、磨合，直到下一个机会出现，这使她的人际关系一直处于隐隐的紧张之中。无论是乡下来的李天华，淮海路的市民、保姆，还是旱桥底下的棚户区住户，都不能让富萍感到融洽，她必须要寻找到一个能够自由支配自己生活的归宿。“走”和“留”构成了富萍漂泊故事往复回环的重要情节，“撑”和“磨”才是都市生活对她人生精神耐力的真正考验，而这些行为在她大多也是出于下意识。有一次她差点就要投降了，她提出的条件是：“李天华！……我们分出来单过。”（《孙子》）可是后者怯懦的答复让她极度失望，只好再次出走。她最终落脚在远离淮海路的梅家桥的一个孤苦残弱的家庭里。写到这里，叙事者忍不住说，“富萍心情很安谧，因为这对母子都生性安静。还因为，这两个人的境遇甚至连她都不如，可是也过得不坏。”（《母子》）这是一个人自卑到极处又反生出来的朴素的自尊，被叙事者饱含温情的话语笼罩在都市民间世界煦暖的人性色彩之中。

从淮海路蜿蜒通向苏州河棚户区的脚步，富萍的故事为我们揭开了遮蔽在大上海摩登市光之下都市边缘民间世界的一角：

苏州河静静的，有几点灯火，是泊着的船上投下的，像钉子一样，扎在稠黑的水面上。远处的几幢楼房，薄薄地贴在天幕。天空很黑，但黑到边上，就是接近地平线的地方，又微明起来，是这城市的市光。那是另一番景象，摩登的光和影，摩登的男和女。这里却不是，这里是小世界的热闹和绚丽。（《剧场》）

棚户区里的居民将上海市区的中心特别指称为“上海”，这其中有都市边缘人的谦卑心态，然而这些现代都市排泄物的疏通者并没有因此感到被排斥了的冷落，相反，在他们自己的民间世界里维持着务实、乐观和热闹的生计。造屋，出船，看淮扬大戏，吃年饭，逛“上海”等等，在这些喧闹的日常生活场景中无一不升腾着健康清新、自在欢乐的气息。富萍被这样的生活所吸引，在她是在属于自己的世界里找到了自己的生活方式和人生理想，而在作者则是对都市生活源头的一次文化寻根。如果说，《长恨歌》的故事是描写一种旧文明业已毁灭了的“沉下去”的城市记忆，那么在《富萍》中，王安忆呈现给读者的是一个正在“升起来”的现实的城市形象。

从某种意义上说，《富萍》正是对海派文学传统中的左翼叙事立场的有意恢复，王安忆所采用的方法则是直接写到《长恨歌》的反面，在《长恨歌》故事所遮蔽的底层边缘人群那里，用一种近似于直抒胸臆的方式，来表达自己塑造健康清新的当代上海文化形象的精神立场。在《富萍》中，我们常常能够感受到民间世界里的无名人群对于海纳百川的新世界的向往和欣喜。故事的结尾处，观音送子的细节尤其让人感动，它暗示了富萍终于不再是“浮萍”了，她的子辈将要扎根在上海，渐渐成为都市底层社会新的劳动者和精神主体。不仅仅是《富萍》，在这一时期的小说创作中，作者将笔触直接伸入都市现实民间的最底层，以平等温和的姿态讲述发生在外来移民身上的故事：农村青年寄身棚户区，成为游荡在城市边缘的非正式的一员（《富萍》）；以保姆的职业身份进入市民日常生活，在小范围里参与公众交往并获得尊重（《保姆们》）；依靠手艺在城市渐渐立足安家，并敢于表达自己的生活观念和自信（《民工刘建华》）。将这些小说连缀起来看，就可以获得一份较为完整的当代移民进入都市的履历。当然这样的生计还会一直继续下去。

平心而论，王安忆并非是写下层都市民间最合适的人选，与另外两个女作家的作品——方方的《风景》和虹影的《饥饿的女儿》有力度的场景相比，富萍所遭遇的棚户区文化显得过于诗意化和表面化，作家对这类故事的描写也过于观念化，下层生活的野蛮与粗鄙被忽略不计，从而也就显示不出多元的都市文化的强烈反差和对比。从这里我们可以看出，上海在开放与发展过程中同时发展起来的同情底层的人道主义思想——一种善意的、高贵的、但对社会变迁缺乏深刻历史洞察力的泛泛而谈，似乎对王安忆构成了某种影响，以致使她对自己不熟悉的生活状态产生了表达的强烈愿望，而对上海下层移民所构成的血淋淋的生活的严酷性，缺乏足够的思想准备和创作准备。但是，我们同样不能否认，《富萍》等一系列小说的出现，对《长恨歌》之后读者和评论一边倒的局面产生了十分明显的反拨作用。作者藉此带领读者穿过了老上海怀旧虚幻的重重迷障，终于走进了充满着民间真实声音的当代上海生活中。都市文学再次满怀信心地走近当下社会生活，它同时也意味着海派文化所蕴涵的自由、民间和海纳百川的包容精神在当代的新生。而这一切，始终都贯穿在王安忆自《长恨歌》以来的都市小说创作的艰巨的诗性追求之中。

注释

〔9〕关于这方面的记述，可以参见王安忆《搬家》，广州出版社2001年。

〔10〕王安忆《纪实和虚构》，第151页。

〔11〕本讲所引用的《富萍》，依据湖南文艺出版社2000年出版的单行本。

第十五讲“文革”书写与恶魔性因素：《坚硬如水》

文学创作中的恶魔性因素
《坚硬如水》的文本解读
当代文学中的“文革”叙述与恶魔性因素

一 文学创作中的恶魔性因素

我们这一讲将通过当代作家阎连科的长篇小说《坚硬如水》来探讨两个既是独立又有相关性的问题：一、当代文学中的“文革”书写；二、文学创作中的恶魔性因素。为了表达的方便，我把顺序倒过来，先讲什么是恶魔性，再分析《坚硬如水》的恶魔性因素，最后讨论“文革”书写的问题。其实我要讲的是五四新文学传统中一直存在着的一种文学现象，只是没有引起过大家的特别注意。比如我们前面讲《雷雨》里的蘩漪，讲《骆驼祥子》里的虎妞，再推上去，讲巴金小说里的恐怖主义者形象，甚至在鲁迅笔下的吃人的意象里，都可以隐隐约约地涉及到一种模糊而接近的文学意象，即用邪恶的形态来表达某种欲望、暴力、抗议或者更有生命活力的现象，但一直也没有办法用一个合适的名字去概括它。直到有一次，我无意中读到一篇讨论德国作家托马斯·曼（Thomas Mann,1875—1955）的小说《浮士德博士》的学位论文〔1〕，这位作者用了一个西方的概念das Dämonische来解说西方文学里的恶魔性传统，让我的眼睛突然亮了起来，当时我立刻就想到了中国现代文学创作中的一些现象。于是我向那位作者请教了有关西方文学中的恶魔性的问题，现在我借用这个术语来解释当代文学创作中的“文革”书写的现象，以为是合适的。对于这个西方术语的具体内涵我并没有什么研究，只是借助了那位作者的研究成果，这是特别要说明的。

das Dämonische是个德语名词，在英语里是the daimonic，作为一个单词意义的演变，它还有更为遥远的传统，一直可以追溯到古希腊时代。据现在的词典里的解释，它的含义大概是有好多种，一个是指魔鬼、恶魔，另外一个是指灵魂附体，还有就是指一种强大的破坏力，一种暴力。daimonic一词的词根是daimon，古希腊语则是δαιμωυ。这个词的概念最早出现在古希腊的哲学和文学的作品里。我们不妨先从具体作品的语境中来体会它的意义。

注释

〔1〕这里指的是中国社会科学院外文所杨宏芹的《试论托马斯·曼的浮士德博士中的恶魔性的意义》，论文部分刊发于《中国当代作家评论》2002年第2期和《复旦大学学报》2003年第3期。本讲中有关西方文学传统中恶魔性因素的论述，有些是参考了这篇论文，特此说明。

（一）苏格拉底：**daimon**是异端的神灵

这个词在古代希腊哲学家的著作里经常出现。在柏拉图（Plato，公元前427—前347）对话中，《申辩篇》里记载苏格拉底（Socrates，公元前469—前399）被人指控有罪，他的罪是他鼓吹自己发明的“神”，用来蛊惑人心，腐蚀青年人的心灵。苏格拉底毫不犹豫地承认了他确实发现了他自己的“神灵”，那指的是他从小就感觉到的一种声音：“我与之相遇始于童年，我听到有某种声音，它总是在禁止我去做我本来要去做的事情，但从来不命令我去做什么事情。”他说，“为了服从神的命令，我接受了这种义务，神的命令以神谕、托梦以及其他各种神圣天命的形式出现。”〔2〕这就是所谓的daimon，是以神秘的方式接近他的，所以他不能违背它的声音。就在苏格拉底被判决死刑以后，曾经有人建议他逃跑，但他说，既然那种灵异的声音没有来阻止他赴死，他就不应该贪生，结果他从容不迫地喝下毒酒，药死了。

从《申辩篇》里的描写可以得出几个印象：1．daimon是一种与当时希腊国家承认的诸神相对立的神灵，从正统的观点来看就是所谓的“恶魔”；2．它是以某种神秘的方式来接近人，指示人的行为，也就是所谓“魔鬼附体”；3．它对于当时的国家意识形态和社会秩序具有某种破坏性，以至于苏格拉底这样的大哲学家也被处以死刑；4．被附体者对这种力量的服从高于一切，甚于生命，因为他在这种对既成秩序的破坏里面感受到一种未来新世界的创造，这又有点像宗教的意味。

注释

〔2〕《柏拉图全集》第一卷，王晓朝译，北京：人民出版社2002年，第20、22页。由于各种译本对daimon的译法不同，本讲为了方便读者理解，在引用译文时，凡这个词一律用外文原文。

（二）柏拉图：爱神即daimon

柏拉图在另一篇对话《会饮篇》里，又通过苏格拉底与女巫第娥提玛的对话，讨论了daimon与爱神的关系。第娥提玛告诉苏格拉底：爱神爱若斯（Eros）不是神，而是介乎神与凡人之间的daimon，是人与神之间的传语者和翻译者，他们创造了占卜术和司祭术，一切关于通灵的方式。神本来不和人混杂，但是由于daimon的存在，人与神之中才有来往交际。爱若斯就是dai-mon中的一个，他的来历十分可疑，是“丰富”神醉酒后与“贫乏”神交配而生的孩子，粗鲁丑陋，无家可归，但是他又有着“丰富”的血统，追求善和美，敢于勇往直前，百折不挠，为了达到目的而诡计多端。柏拉图进而论述了，这样一种爱的力量其实是来自于生殖的冲动，也就是生命延续的本能需要〔3〕。柏拉图第一次论证了daimon与性爱的关系，换种说法，daimon包括了性的冲动和原始的生命力，是一种把神性与人性结合起来的力量，它来自人自身的内在生命驱动力。这种对爱欲的理解后来直接启发了奥地利心理学家西格蒙德·弗洛伊德的里比多的理论，他把自己的理论与柏拉图的爱欲说挂起钩来〔4〕。

注释

〔3〕《柏拉图文艺对话集》，朱光潜译，人民文学出版社1963年，第259—261,266页。

〔4〕弗洛伊德接受柏拉图的爱欲观点有过一个过程，可以参见罗洛·梅《爱与意志》，冯川译，国际文化出版公司1987年，第81—90页。

（三）埃斯库罗斯笔下的daimon

在古希腊悲剧里，埃斯库罗斯（Aischulos，约公元前525—前456）的《波斯人》里直接使用了daimon这个词。它的故事是古代波斯王塞尔克塞斯统兵二十万和海船六百艘大举入侵希腊，过赫勒斯庞特海峡的时候，他企图用大铁锁像锁住奴隶那样锁住大海，结果这种狂妄的念头使他大败。悲剧并不是正面表现战事的失败，而是通过波斯王的母亲的恶梦和父亲大流士亡灵的显现，来叹息波斯王的悲剧命运。下面是大流士与他妻子阿托莎的对话：“如此庞大的军队，他的陆军，何以过得海峡？”“精巧的设计使他轭连起赫蕾的港湾，开出一条路线。”“什么？他越过了辽阔的波斯普罗斯海域。”“是的。是某位神明，我想，使他如愿。”“悲哀！必是某位强健的daimon干预，使他痛失理智。”接着是大流士的一段谴责他儿子的独白：“当人们急于自取灭亡，daimon便会介入其间。……他是一个凡人，出自愚蠢，梦想镇服所有的神明……我儿的心记肯定出了问题。”〔5〕埃斯库罗斯不仅指出了强大的daimon会使人无法掌握自己的命运而遭遇毁灭，同时也与人自身的心智不健全有关，因此被daimon所驱使的人还必须为自己的错误承担责任。

注释

〔5〕《埃斯库罗斯悲剧集》，陈中梅译，辽宁教育出版社1999年，第115、117页。

（四）恶魔性因素：古希腊文献中daimon的综合定义及其传统

如果我们总结上述古希腊有关文献的各种复杂含义来界定这个词，首先可以肯定，在古希腊人的观念里，daimon并不是一个反面的词。它仿佛与神明相通，但又有着区别，是介乎人神之间的一种中间力量。它神通广大，但又常常在人们失去理智的时候推波助澜，既有客体性，又与人的性格、心念、本能密切相关。它是对社会某种正常秩序的破坏，包括对社会意识形态的正统性（苏格拉底）、对社会伦理与道德的制约性（第娥提玛）、以及对自然界规律的神圣性（波斯王），但在这种强烈的破坏动机里仍然包含了创造的本能和意愿。罗洛·梅把它定义为：daimon“是能够使个人完全置于其力量控制之下的自然功能。性与爱、愤怒与激昂、对强力的渴望等便是主要的例证”。它“既可以是创造性的也可以是毁灭性的，而在正常状态下它是同时包括两方面的”。〔6〕

从古希腊到20世纪的西方文学，恶魔性the daimonic的传统一直没有中断。但后来的基督教教义把魔鬼的概念完全驱逐出神明世界，上帝的世界与魔鬼的世界完全对立起来，形成了二元对立的凝固思维模式，魔鬼与恶魔性之间的联系也被撕裂开来，恶魔性的丰富含义被简化与阉割。中世纪的文学只有邪恶的魔鬼，却少了生动丰富的恶魔性。于是恶魔性的另外一个含义——与世俗、民间文化相关的含义，慢慢地被发展出来了。daimon一词在拉丁语里被译作genius，是守护神的意思，在拉丁语中又具有了创造欲、天赋、才华、天才等含义。在近代西方文化里，恶魔性因素往往转移到天才的艺术家身上。这样，就有一种以天才自居的“恶魔性”使艺术家自觉与世俗社会相对立，他茕茕独立，傲然不羁，常常听从心灵的召唤，而置社会道德、国家法律于不顾，因此也被庸常的社会众数视为魔鬼狂人。在西方浪漫主义文学传统里，从英国的诗人拜伦（George Gordon Byron,1788—1824）、雪莱（Percy B.Shelley,1792—1822），到俄罗斯诗人普希金（A.Pushkin,1799—1837）、莱蒙托夫（M.Iermontov,1814—1841）以及东欧诗人密茨凯维支（Adam Mickiewicz,1798—1855）、裴多菲（Petöfi Sándor,1823—1849）等为一支脉，发扬的是反抗社会强权俗习、独立特行的浪漫主义的传统，他们大都具有强烈反抗强权的情绪，当他们的国家甚至是别的弱小国家被强国所欺凌的时候，他们这种反抗的情绪又转变为强烈的爱国主义的情绪。所以他们的恶魔性又往往与夸张的英雄主义联系在一起。

中国的鲁迅正是站在这个立场上发表了《摩罗诗力说》，总结和发

扬了恶魔性的传统。日本有学者经过缜密研究，揭示鲁迅著文的材料多来自日本学术界当时流行的《拜伦——文艺界之大魔王》等著述[7]，但这恰恰说明了鲁迅所拥有的正是当时日本学者所缺乏的综合世界文学、并为现实思想服务的能力。鲁迅从日本介绍西方诗人的零星传记著述中提升了拜伦的“魔王”精神，从而梳理出一个“摩罗诗力”的传统：“摩罗之言，假自天竺，此云天魔，欧人谓之撒但，人本以目裴伦（G.Byron）。今则举一切诗人中，凡立意在反抗，指归在动作，而为世所不甚愉悦者悉入之，为传其言行思惟，流别影响，始宗主裴伦，终以摩迦（匈牙利）文士。”[8]以英国的拜伦始，以匈牙利的裴多菲终，这就是鲁迅根据中国“别求新声于异邦”的现实需要整合出来的一条西方文学的恶魔性传统[9]。

20世纪，西方现代主义文化思潮一方面以反叛的姿态推动了原有的人文精神的文明大厦的摧毁，另一方面法西斯主义夹杂在这股反叛思潮中掀起了新的恶魔狂潮，使西方神学传统与文艺复兴以来的现代文明遭遇到前所未有的挑战，人们对这个概念的重新关注有了现实的依据。德国伟大作家托马斯·曼正是在这样的历史环境下用重新阐释浮士德的经典形象的方法，对现实中极为复杂的德国现代文化的生成及其遭遇、未来的可怕都作了极其深刻的艺术表现，这一表现熔铸在他的长篇小说《浮士德博士》中。他的主人公是一位与魔鬼签过约的天才音乐家，但他与歌德笔下的浮士德的根本不同之处是，他把自己的创作严格限制在音乐的殿堂里，不仅是他的书斋与周围处在百分之百的隔绝状态中，在心理上也完全隔绝，而把“恶魔性”看做是内心世界的一种原始情感和驱动力。我前面提到的研究论文中，作者运用恶魔性的理论视角解析这部迷宫一样的伟大作品，并在解读小说的过程中发展了罗洛·梅关于恶魔性因素的定义：“它是指一种宣泄人类原始生命蛮力的现象，以创造性的因素与毁灭性的因素同时俱在的狂暴形态出现，为正常理性所不能控制。随着人类文明的进步与理性的增长，它往往被压抑，转化为无意识形态。在人的理性比较薄弱的领域，如天才的艺术创作过程，某种体育竞技比赛活动，各种犯罪欲望或者性欲冲动时等等，它都可能出现。它也会外化为客观的社会运动，在各种战争或者反社会体制、反社会秩序以及革命中，有时也会表现出来。还要补充说明的是，在其创造性与毁灭性俱在的运动过程中，毁灭性的因素是主导的因素，是破坏中隐含着新生命，而不是创造中的必要破坏。”[10]这里虽然讨论的是德语里的das Dämonische，其意义基本与英语里的the daimonic相同，关键是强调了这个词义中的“在其创造性与毁灭性俱在的运动过程中，毁灭性的因素是主导的因素”，这一结论强调了恶魔性因素向内心转移的特征，也反映了对恶魔性因素演变到法西斯主义产生的现实背景下的整体性思

考。

中国现代文学从一开始就被包容在世界性的因素之内，它与世界文学思潮既有直接或者间接的影响关系，但又离不开自身现实环境的产生条件，所以它对于恶魔性这样一种完全西方化的传统并不感到陌生，不过在自己的语境里又有其自身的特点。如果从鲁迅提倡的“摩罗诗力”开始，这个艺术因素还可以追溯到狂人身上，当狂人面对了整个传统和守旧的道德的压力时，他幻想出被“吃”的恐怖景象，甚至把被吃者与吃人者互相置换，揭示了每个人都可能是“吃人者”。这个人身上具有的透彻觉悟和不顾一切要反对传统、与庸俗社会为敌的疯狂行为，正是来自于拜伦式的魔鬼形象，也是鲁迅对西方浪漫主义恶魔传统的一种中国化的理解。狂人的内心世界是被黑暗笼罩的，他把“吃人”的意象上升到一种普遍的原始本能，在这一方面又熔铸了尼采（Friedrich W.Nietzsche,1844—1900）、弗洛伊德等现代学说中与恶魔性相关的因素。还有，鲁迅的散文诗《野草》里的魔鬼形象更是频频出现，但与小说不同的是，这些用象征手法创作出来的魔鬼形象，更多的是体现了叙事者内心分裂的一种声音，正如陀思妥耶夫斯基（F.M.Dostojewski,1821—1881）艺术世界里的魔鬼“是出现在意识表层的分裂的自我，变了样的自我。”〔11〕

这样一种综合了几个世纪以来西方文学原型的恶魔性因素，恰恰是鲁迅依据了中国现实环境，为世界性的恶魔性因素提供的东方半殖民地的独创品种。它与中国自身传统里的神魔小说并不一样，与狐仙树精的民间鬼故事也不一样。它的西方化特征使这一意象朝着两个方向开拓自己的形象空间，就是犯罪与疾病，于是，狂人、疯子、罪犯往往成为恶魔性因素的主要承担者。与它的西方原型一样，中国文学里的恶魔性因素随着环境的变化时隐时现，不断变化着自身形象及其内涵。在这样的背景下来讨论当代作家阎连科的长篇小说《坚硬如水》〔12〕，就不难看出艺术形象的内涵是如何随着环境的变化而发生变化的。公平而论，《坚硬如水》里的主人公在他的家乡程岗镇所做的革命举动，只是要求炸毁传统理学的文化象征：程家祠堂和牌坊。这在“文革”的政治动乱中是极为表层的小灾小难，在当时的革命形势下不可能遇到什么阻力，如果从反传统的文化渊源来说，也很难割断这个人物与五四反传统文化背景下的狂人形象之间的联系。“文革”时期红卫兵运动有一种对五四精神和鲁迅精神的不自觉的模仿，恐怕也是与这种狂人、恶魔的特殊意象有关。〔13〕

注释

〔6〕罗洛·梅《爱与意志》，第126—127页。

〔7〕北冈正子《摩罗诗力说材源考》，何乃英译，北京师范大学出版社1983年。

〔8〕《鲁迅全集》第1卷，人民文学出版社1982年，第66页。

〔9〕美国心理学家罗洛·梅（Rollo R.May）写的通俗读物《爱与意志》，其中第五章专门探讨了daimonic与爱欲之间的关系。他用了整整一节的篇幅来介绍这个概念的历史演变过程。但作者在注释里承认，他这方面的知识来自沃尔夫冈·朱克尔博士Dr.Wolfgang M.Zucker的一篇尚未发表的论文，这篇论文现在已经公开发表了：The Demonic:From Aeschylus to Tillich,in Hugh T.Kerr ed.,Theology Today,Princeton,April 1969,Vo1.26,No.1,pp.34—50。如果对照两者的内容，在历史知识方面，罗洛·梅的书确实没有提供更多的东西。同时，从这篇论文里所引用的相关资料里也可以看到，关于这个问题人们只是就单篇作品中的恶魔意象发表过一些片段看法，并没有系统地给以阐述过。而比他们更早就注意到这个问题、并且第一个从世界文学角度论述恶魔性因素的，恰恰是中国的鲁迅，他的《摩罗诗力说》写作于1907年（初刊于《河南》杂志第2号和第3号，1908年2月和3月）。

〔10〕杨宏芹的《试论托马斯·曼的〈浮士德博士〉中的恶魔性的意义》，载《当代作家评论》2002年第2期。

〔11〕赖因哈德·劳特《陀思妥耶夫斯基哲学》，沈真等译，东方出版社1996年，第330页。

〔12〕阎连科《坚硬如水》，长江文艺出版社2001年。本讲中引用的小说片段均依据这个版本。

〔13〕“文革”中在红卫兵运动中曾经流行过一部大型话剧，叫做《敢把皇帝拉下马》，描写“文革”中有一个红卫兵因为反对刘少奇而被迫害的故事，那个主人公被誉为新时代的“狂人”。杨健的《“文化大革命”中的地下文学》（北京朝华出版社1993年）中也曾提到此戏。还有一个例子是，革命京剧样板戏《红灯记》里李玉和“赴宴斗鸠山”里有一句台词，原来叫做“魔高一尺道高一丈”，在1970年的改定本里，改作“道高一尺魔高一丈”。可见当时占主流地位的红卫兵和“四人帮”造反派都曾以“狂人”、“魔”自居。

二 《坚硬如水》的文本解读

（一）《坚硬如水》的基本故事结构

《坚硬如水》出版于2001年，也就是说，这是阎连科创作于“世纪末”的一部长篇小说，在其创作思想与小说风格上，都带有鲜明的世纪末的文化情调。如果要讨论什么是世纪末文化，它是一部非常有代表性的作品。《坚硬如水》出版以后，支持者认为阎连科写得非常好，因为他用一个夸张的、亵渎的手段来写“文化大革命”。“文革”在以前的官方话语中，一般都是用很神圣的语言来描述的；“伤痕文学”以后，反思、控诉“文革”的作品不在少数，但大多是以严肃的悲壮的感情来描写这一题材的，即使是它的批判者和控诉者，也是把它看成是20世纪中国政治史上最严重也是最具有悲剧性的一个事件，在感情上没法儿不严肃。可是阎连科却是用一种非常戏谑性的、反讽的态度来写“文化大革命”，那么有一些过来人就觉得大快人心，把这种纸糊的高尚写得很不堪入目，觉得很有意思。但反过来有很多人也认为，写得太无聊了。为什么写得太无聊呢？我先简单地讲一讲这个故事的背景。

小说是写“文化大革命”时期的一个复员军人，名字叫高爱军，看得出这是典型的“文化大革命”时期的名字。一个地方叫程岗镇。这是宋代著名的理学家二程程颢、程颐的家乡，那里有一个很大的程家祠堂，里面有大量的程氏藏书。这是被当地政府看成是神圣不可侵犯的地方，封建时代文官走过要下轿、武官走过要下马。“文化大革命”开始的时候，按道理说，这些东西早就属于“四旧”，红卫兵第一个就要把这种东西砸掉。连孔子的家乡曲阜的孔庙，在“文革”中也被捣毁得稀巴烂。但奇怪的是，在这个程岗镇上，这些旧文化的象征物居然还保护得好好的。那些干部，镇长、支部书记都强调这是文物，必须要把它保护好，农民因为自古以来就崇拜这个程氏祠堂，他们都是程家子孙，所以也自觉地参与了保护。这就意味着这个程岗镇的“文化大革命”一直没有开展，还是按照原来的方式在运作。这时候就出来了这个高爱军。这个人是外乡人，他姓高不姓程。外乡人在那个地方是一个小姓，总是被欺负的，而且高爱军的父亲早就去世了，从小依靠母亲把他带大，孤儿寡母在一个没有保护的环境下生长，心理上就会有很多屈辱。他高中毕业的时候，村支书就看中他了，用命令的方式把他招女婿入赘。当时在中国北方农村风俗里，招女婿是很没有面子的事，这也反映了无权无势的外来户的地位。这个村支书的女儿也是个飞扬跋扈的人，高爱军也不喜欢这个女孩，但是没有办法，因为老丈人是支部书记，而且这个女儿对他说，你娶了我，你有好处，我爸爸就给你做一个官。他脑子里一直想要做官，因为做官了就有权，有权就可以改变他们这个家庭的地位。到这里，所

有一切都是顺理成章的。后来他就去参军去了。

他参军以后，就发生“文化大革命”了。他复员回到家乡时，那个时代，整个社会已经非常混乱了，国家主席刘少奇都被打倒批斗，最后戴了叛徒内奸工贼的三顶帽子，耻辱地病死在河南。国家宪法连国家主席也保护不了，何况普通公民。这样一个无序的状态对某一些人，特别是对一些过去被压制在生活底层的人，提供了某种机会。因为这些人本来一辈子也不能出头，可在这样的时候他可以突然冒出来，只要纠集了一帮人，他就可以宣布成立一个什么造反派、造反队，自己做司令，然后就发号施令，当权去了。这个军人高爱军就这么觉得自己的机会来了。他在部队里面没有办法再发展了，他就回乡去，目的就是希望把部队里学到的搞“文化大革命”的这一套东西带到家乡去，然后发动“文革”，把这个地方搞得天翻地覆，他就可以掌权了。

他在回乡的路上认识了一个女人叫夏红梅，这个女人是个疯子、神经病，她是这个村子里老镇长的儿媳妇。“文革”当中她有一种狂想症，她狂想自己被毛泽东接见过，她的手是被毛泽东握过的。这个病在当时也不稀奇。因为毛泽东在“文革”初期为了发动红卫兵起来造反，给这些青年学生壮胆撑腰，就一共八次接见红卫兵。他在天安门广场上随便抓住学生的手握，握过手的人会一个个兴奋得不得了，当时很多人的手被毛泽东握过一下，这个手就几个月不洗，跟谁碰一碰，谁就占了一点光了。当时这种怪事都变得很正常一样。一个乡下女人为这样的事发疯也是很正常的。夏红梅老是幻想自己被毛泽东接见过。但这个玩笑也不好乱开的，所以她公爹镇长就很害怕，说她是精神病，给她打针什么，硬把她控制住。平时她是控制住的，可是她不能听革命歌曲，一听革命歌曲，她就要发神经病，就要幻想自己被毛泽东接见过，然后要搞革命了。这个女疯子和那个复员军人在铁路边相遇，正好外面拉线广播在放革命歌曲，女疯子就开始发神经病了。高爱军满怀革命豪情回来，看到夏红梅也居然那么充满革命豪情，两个人就一拍即合。在这时候，从公开来说，他们定了一个革命的同盟，一起要去搞“文化大革命”；可是从私下来说，他们两个一见钟情。这个小说写得蛮有趣的，它是把性的欲望和革命的理想纠合在一起的。

人生欲望有三种。一种是权力的欲望，人就是喜欢管人，喜欢做官。这个欲望在中国历史上是最精彩的。从《三国演义》一直到现在的《曾国藩》，凡是写这种权力斗争的，都写得很好。中国人对权力的欲望是非常强的。第二个是对物质的欲望，物质的欲望是跟资本主义发展有关。中国资本主义不发达，所以物质的欲望到这两年刚刚开始兴隆起来，过去都是压抑着的。特别是长期贫困的地方，人们怎么也想象不出获得物质享受的快乐。那么剩下还有一个就是性欲。性的欲望是最私人

化的东西。在中国传统伦理和社会秩序的长期压抑下，它也变形了。所以，中国人是把物质的欲望和性的欲望都转换为一种权力的欲望。你只要掌了权，就什么都有了，钱也有了，女人也有了。所以鲁迅写阿Q幻想自己造反成功，第一就要抢财主家的东西，第二就要选村里的女人做妃子，这就是中国文化中权物性三欲合一，权力为大。因此，在中国，权力欲望是大于一切的，是压倒一切的。那么，“文化大革命”典型的是争权夺利，对权力的欲望全部爆发出来，从最上面打倒刘少奇，一直到下面争夺一个村支部书记。

小说有意思的地方就在这里。它把这样一种对于权力的欲望和人的最隐秘的性的欲望，这两个东西交织在一起。这一对男女回到这个村子里去了，他们是把这两个事结合在一起。两个人搞革命呢，都是在公开场合，老是组织人去敲牌坊毁程氏祠堂，去夺权，贴大字报。私底下两个人苟且在一起的时候，他们找的都是什么地方呢？因为农村没有什么私人空间的嘛，他们就躲到坟墓里去，野田里去，山沟沟里去，铁路的轨道下面，都是那种阴暗的地方，到最后没地方去了，他们就有了一个奇想，就在两户人家地底下挖了一条通道，整整花了两三年的时间把它挖通，里面做成一个地下宫殿，两个人可以在里面胡作非为。你想，这是一个非常奇特的想象，地面上都在轰轰烈烈地搞革命，他们搞完革命就跑到地下去狂欢。然后，狂欢当中也渗透了这种革命的意识，比如两个人要激起性的欲望，那个女的就说，啊，你是我的皇上啊，你是我的司令啊，你是我的长官啊，就用一种政治语汇来刺激他们的性的欲望。最后他们越发展越无聊了，为了刺激性欲，就背革命语录，到后来唱革命样板戏，革命的词句都可以给他们的性交服务，刺激他们的性交的兴奋。

这个东西我们今天来看就很好玩。好玩就好玩在它是一种“解构”。它把当时一个神圣的至高无上的东西，用一个非常无聊的、下流的东西去解构。所以，我一开始读这个作品的时候，我觉得有点无聊。我就觉得这个作品有一点夸张的、玩笑的，就用这种方面来“解构”原来革命的东西。最初我读这个作品的时候是很反感的。因为我是一个经过“文革”的人，在我脑子里想的都是一些苦难的事情，我觉得这个作品把苦难当成肉麻，又通过一种好玩的表现方法来表现——像我这个年龄或者比我更高年龄的人，对这种“文革”时期所谓神圣的东西还有一点印象，比如当时毛泽东语录、革命口号，那个是你非常小心的，不能动一动的，写坏了一句标语的话，就要被抓进去坐牢。当时我们经常流行一些故事，比如说，某一个外国人问中国人要一个像章（毛泽东的像章），中国人就把它解下来送给外国人，外国人因为天热是不穿衣服的（编出来的，外国人怎么可能不穿衣服呢？），他就很激动，鲜血淋淋地把它

别在自己的胸脯上（这个有点恐怖主义色彩）。这样的一个故事在当时是很普遍的。神圣的东西在我脑子里就有这个痕迹——我觉得如果这部小说是倒退二十年，是在“文革”刚刚结束的时候，它这样写的话会大快人心，把这种很神圣的东西用一种很无聊的东西去解构，我觉得也很开心。但是，到今天我再来看这个作品，我就有一点不一样的感觉。我就觉得，当比较年轻的一代读者，他根本不知道“文革”的残酷性在哪里，那么，如果你用这样一种无聊的方法来写的话，会冲淡人们对历史真实的一种认识，就会觉得“文革”很好玩嘛，“文革”有那么多男男女女在地下做爱，这样对历史的严肃性的东西就会被冲淡。所以，我当时第一次看的时候，我真的是很不喜欢。

但后来我又读了一遍，第二次我读到最后的时候，我慢慢有一点认真起来了。阎连科写到最后，就写这一对男女被上面抓起来了。为什么抓起来？他们因为搞颠覆什么的，上面也是造反派，那些头就很看重他们，觉得他们很革命，准备提拔他们当官去，把他们招到地委跟他们面谈。结果去了以后，他们无意当中发现了一个秘密，这个秘密其实也是乱编的。就是说，有个地委书记，是个老干部，心里在爱慕毛泽东的老婆江青。他就在一张江青的照片上写着“送给亲爱的夫人”（这也是神经病了）。这当然也可以是另外一种理解，比如夫人是毛泽东的夫人。这个照片是无意当中被那两个人看到，但他们完全不知道，这两个乡下人根本不知道江青是谁，也根本不认识这个照片里的人是江青，只是觉得这个人长得蛮好看的。可是，当那个地委书记发现这个事情以后，他自己心中有鬼，就很紧张，怕他们把他内心的东西泄露出去，所以，他就用一个莫须有的罪名把这两个人抓起来。本来就是想造一个罪，但是造什么罪他还没想好，就用了一个很土的方法，让这两个人站在椅子上，站了一个晚上，椅子下面都摆满了毛泽东的像，如果你一踩，踩到毛泽东像，他就可以说你是反革命，结果这两个人也很聪明，不知道通过读什么毛泽东的诗歌，最后逃出去了。逃出去以后，那两个人心灵就疯掉了，他们就想我们反正要死了，临死前就做一件革命的事件，就拿了一大堆炸药（我也不知道炸药哪里来的）去炸程氏祠堂。最后就把这个祠堂给炸掉了。看守这个祠堂的，就是那个老镇长，也炸死了。正因为他们炸了祠堂，炸死了里面一个人，就变成了反革命，就把这两个人给枪毙了。这部小说是从这两个人枪毙开始写起的，最后写鬼魂倒叙。这我都不感动，我感动的是最后当高爱军被抓起来了要枪毙了，夏红梅也要枪毙了——夏红梅本来就是疯子，爱情使她非常疯狂，疯狂到她可以把自己丈夫给杀了，只要这个男人叫她做什么，她都会做——她就说，我愿意陪你去死。有点像刑场上的婚礼一样。

读到这里的时候，我有一点点感动了。我一直觉得他们的恋爱是一

种胡闹，但是到最后慢慢就觉得这个胡闹、这个恋爱当中有一种让人感动的东西，就是一个人的久久压抑在心底里的情欲。他原来是一个军人，以前是一个无势无权的外来人，所以在少年时候他的情欲就不可能健康地发展，不可能健康地发泄。后来，又糊里糊涂地被人家招去当女婿，他跟他的老婆也一点没有爱情，不仅没有爱情，而且他一直受到一种压抑。在这种压抑之下，他在一个非常不正常的情况下认识女疯子，他得到了崇拜，得到了情欲的宣泄。到最后，慢慢地就变成了真正的爱情。所以，尽管这个人是一个丑陋的人，是一个无聊的人，可是，他花了三年时间去挖了一个地道，为了满足自己的情欲。他复员回乡本来好像是为革命去夺权造反，最后都变成为了刺激他的性欲、为了刺激他的感情，他就不断地变着法子来玩这个世界。所以，你读到这里，你就觉得，这个人身上还是有一点坚持的东西，有他自己宝贵的东西。特别到最后，当他犯了罪（这个犯罪也是无辜的犯罪），被抓到牢里要死的时候，这个女的，他的情妇，还是忠于他，还是觉得我们一起去死。读到这里的时候，我觉得，在一个非常愚昧的充满了疯狂、破坏的人欲当中，情欲走到了最前面。这把他生命当中比较有价值的一种真正的感情带出来了。

所以，我突然引起了一个思考，就是说，这个小说写的全部是破坏，这两个人像魔鬼一样，最后把祠堂也炸掉，把村干部都搞掉，一直在搞革命，搞破坏。可是，在这个巨大的破坏的背后，它最后慢慢地生出了一个真情的东西，一个生命中宝贵的东西。你再往前推的话，你就感觉到，这个欲望是个完整的欲望，因为这个欲望的前面是一个巨大的压抑的东西，就是程氏祠堂。我们说的二程，实际上是宋代理学的一个代表，那么，我们在这里可以把它看做一个象征，就是象征了千百年来封建礼教的东西，它长期压在程岗镇的人的精神上。所以他一开始就要炸掉这个程氏祠堂，到临死他完成了。在这里，有一个对立面就是地方政权。它是代表了一个阶级、国家的权力，实际上它是保护了程氏祠堂，成为这个程氏精神的一个基础。为什么这么说呢？这个地方政权，一个支部书记、一个老镇长实际上都是守护着这个程氏祠堂，从血缘上说他们都姓程，都是这个老祖宗传下来的。主要还在于精神上的继承性，小说写到这个村支部书记，他实际上是长期被这种权力的东西奴化了。这个人最后发疯了，也蛮惨的。他的女儿因为丈夫搞革命去了，就受不了，最后就自杀了。自杀前她把一个毛泽东的像撕毁了，当时的形势下谁撕毁一个毛泽东的像肯定就是反革命。本来这件事高爱军也有责任的，是他老婆嘛。但他反戈一击，先揭发，说我的老婆是个反革命，是受她父亲的教唆。这样一来他没责任了，他的妻子却死了，死了还是反革命，他的岳父就撤职撤下来。这个支部书记精神就垮掉了，也变成

一个疯子，看到谁都跪下来磕头，看到谁都请罪，变成了一个很可怜的老头子。这里你可以看到，这个权力，政权，它是跟一种巨大的奴性结合在一起的，奴性和当官的权力是一个问题的两面，权力和奴性的结合构成了政权的东西。所以，当高爱军几次要去炸这个祠堂的时候，这些老人，包括他母亲都阻止。

那么，这样一个故事，我后来在想，如果我们把它跟“文化大革命”这样一个特定时代剥离开来，我们再来读当年鲁迅写的像《狂人日记》、《长明灯》这样的作品，做一些比较的话，我们可以看到，这个故事的内核没有变，就是一个发疯的人，想去炸掉一个象征着千年压力的祠堂，一个象征物，但是最终被人当成疯子。这个人可以是狂人，也可以像《长明灯》里面那个疯子，也可以是这里的高爱军。你就可以感觉到他这里写到的这种压力是真实的。五四时代这个命题到了“文革”时代还是存在的。这个东西它压抑在人的心头，当你用一个和平的方法没有办法来抗争的时候，他只能用一种有巨大破坏力的方法。他几次要去炸都没有炸成，最后只能用了一个非常暴力的办法才完成了。这个故事当然是一个虚假的故事，而且它的背景是一个疯狂的时代，可是，在这里它实际上是有影射的，就是说，这种巨大的破坏性实际上是跟这样一个巨大的压力联系在一起的。由于背景是有几千年的文化背景在里面，使这个人不得不采用一种疯狂的方式来反对。这种疯狂的方式，我们也可以界定它为一种das Dämonische，一种恶魔式的破坏。

（二）《坚硬如水》的恶魔性因素

如果仅仅从“文革”题材的角度上来评价《坚硬如水》，我觉得是不适当的，因为从描写“文革”的现实历史的角度来衡量，这部小说有很多违背真实的地方。但正因为它不是一部一般地描写“文革”时期生活细节的作品，它才在精神现象上凸现了时代的怪异和真实。它是一部重现恶魔性因素的书，而“文革”给这种怪诞的人性欲望提供了一个表演场景。这部小说的封面上印着这样的广告词：“本书并不纯粹是一对青年男女的情史，关于原欲，疯狂和变态，而是一个小山村，乃至全民族，曾经有过的一场梦魇。二十年前，我们曾经如痴如醉，举国狂欢，二十年后，又有谁深入人性的底邃探究罪恶的本原。……”这是典型的中国式的文学批评模式：一方面暧昧地暗示这本小说里含有的原欲、疯狂和变态等因素，另一方面又强调作家的本意是要探究中国历史上的“文革”的灾难原因。在这里人性因素与社会因素构成了一对互动的关系，既可以理解成原欲等人性因素受到更为本质的现实社会环境的制约；也可以反过来理解，这样一场历史性的灾难，正是与人性中的原欲、疯狂和变态等因素相关。从个人的原始欲望到民族的疯狂记忆，这之间若隐若现的联系如果需要用一个概念来给以涵盖，那只能是这个词：the daimonic（恶魔性）。

以往描写“文革”的作品过于重视历史的真实性和思想的批判性，人性的堕落是服从于整体上的政治批判和思想反思。而在这部小说里一切都颠倒过来，恶魔性成为主要描写对象。阎连科本来就是一位写鬼故事的高手，他的耙耧山脉系列小说里鬼气缠绵，叙事者似乎行走在阴阳两界的交叉道上。他笔下经常出现与凡人同处一个空间的鬼魂，而且多数是与普通的中原农民一样，善良软弱，畏缩鬼祟，有时候还不得不求助于世俗权力的庇护。但《坚硬如水》却一反常态，出现了感情极为浓烈、故事极为凄厉、如痴如狂、超越生死的一对厉鬼。叙事者是一个即将被枪决的死刑犯，小说叙述可以理解为叙事者踏在阴阳界上的迷狂自述，而且这个叙事者在尾声部分出现时已经是一个死去多年的鬼魂，他一扫以往耙耧鬼世界的颓败伤感，有力地凸现出恶魔性的可怕与魅力。高爱军较之鲁迅笔下的疯子形象大大发展了“恶”的一面，使邪恶欲望成为其恶魔性格中占有主导的一面。从鬼故事到恶魔性，阎连科的小说灵感获得一次根本上的飞跃，他不再是小打小闹地对现实进行温和讽刺，而能大气磅礴地从人性深处展示出“文革”时代的致命的精神要害。

由于中世纪以来魔鬼被驱逐出神的世界，西方文学中恶魔性与魔鬼不能不发生分离。西方文学经典里把恶魔性看做是一种英雄的精神狂

想，而这种狂想又往往是通过魔鬼启发或者引诱出来的。歌德的《浮士德》是代表作。歌德在晚年与爱克曼（J.P.Eckermann,1792—1854）的谈话中曾明确表示，魔鬼靡非斯特没有恶魔性，因为它太消极了，恶魔性只显现于完全积极的行动中，像拿破仑、拜伦这样的人才具有恶魔性，〔14〕但他说他也受过das Dämonische的影响，也就是说在某一些方面，歌德也具备了这样一种魔力，比如他对《浮士德》的创造。如果从人物性格特征出发，浮士德确是一个有着鲜明恶魔性格的人，他的恶魔性正是在魔鬼的引诱下才被激发出来。这就是西方文艺作品里出现的一种“恶魔性——魔鬼”的对应结构。在托马斯·曼的《浮士德博士》和陀思妥耶夫斯基的《卡拉马佐夫兄弟》里都存在这样一个结构。在中国小说里，具体的魔鬼形象几乎很少出现，扮演这个魔鬼角色的往往是一些抽象空洞的物相，如《狂人日记》里日记的第一句话：“今天晚上，很好的月光。”于是月光就成为诱发狂人恶魔性的“魔鬼”，因为见了它，狂人就觉得“精神分外爽快”，而以前“全是发昏”〔15〕。这种把魔鬼泛化是中国恶魔性小说的一个艺术手法。我们再来看《坚硬如水》，其魔鬼意象，即诱发高爱军和夏红梅的“革命狂魔症”的竟是“文革”时期的音乐。现在人们回忆“文革”时期的狂热很少回忆到当时革命音乐对人的可怕折磨，只有在电影《阳光灿烂的日子》里才精心设计了一些音乐的场景。这是因为人们回忆革命音乐丝毫也激发不起怀旧的闲情逸致，它本身对人的精神充满了恐吓和威慑力。《坚硬如水》的男女主人公每一次进入狂魔状态时必须有音乐刺激，这种声音起先是来自广播，后来逐渐来自人物的内心幻觉，音乐产生魔力，能让主人公感到它铺天盖地地涌来，进而把他们的理智完全摧毁和迷醉。这一“音乐一魔鬼”的象征，既逼真地抓住了“文革”时代的情绪特征，又如实地刻画出主人公精神发狂的某些症状，这是对“文革”时代精神与恶魔性关系的相当成功的书写。

再进而推论，在高爱军和夏红梅两人世界中似乎也存在着这样一种对应结构，即高爱军性格中的恶魔性因素正是在遭遇夏红梅以后被诱发出来。夏红梅在与高爱军的关系中也扮演了一个魔鬼的角色，这时候的音乐又成为夏红梅诱惑高爱军的道具，演示着“革命”的幻术。这个故事我们可以看做是一个长期受性压抑的复员军人在返乡路上企图诱奸患有疯病的女人未成（列车的铁轨象征了这次不成功的性犯罪），造成了以后一系列的性幻想。而这个女人一直是鼓励高爱军政治野心和政治狂热的“魔鬼”的化身，高爱军有段自白说：“革命让我着魔了。夏红梅让我着魔了。我患的是革命和爱情的双魔症。”（《风云初记》）似乎可以看做这一诱惑结构的注脚。他们狂热做爱的场景都是在阴森可怕的地下世界：坟墓、崖沟到人工挖掘的地下坑道，近于魔鬼现身的场所。在坟墓里夏红梅以裸身舞姿相诱，当两人肌肤相亲时高的膝盖又碰到一根人

骨，高后来抚摸夏的身体时说："她似乎等我对她的触摸她等了几千年，终于就在墓里躺下时候等到了。"（《阴云密布》）鬼气一直弥漫着他们两人的爱情生活。当他们在地下坑道里狂热做爱时，夏红梅与高爱军有一段激情台词更加说明诱惑的关系：

夏：你把那土粒给我弄掉嘛。

高：你是叫镇长去把那土粒弄掉吗？

夏：高县长，你把我奶上的土粒弄掉吧。

高：天呀，你能用动县长了？

夏：高专员，你用舌头把那土粒舔掉吧。

高：老天哟，你唤高专员就像唤你的孩娃哩。

夏：高省长，用你的舌尖尖把我奶头儿上的土粒舔掉吧。

……

高：你唤我革命家。

夏：天才的革命家，你是中国大地上冉冉升起的灿烂之星，你舌上的泉水滋润着干渴的人民和大地，请用你的泉水把我乳头上的那粒黄土冲掉吧。（《失败与庆典》）

夏红梅的这段台词有意将性的欲望与权的欲望巧妙地糅为一体，一步紧扣一步地往上推进，演示出一幅灿烂的前景。夏红梅在男人的高亢性欲的迷醉中巧妙地点燃其政治野心，高爱军也正是在女人的激情性欲的刺激下步步走上夺权的巅峰。从性欲到权欲，把高爱军积压在潜意识里的恶魔性欲望强烈地爆发出来。从上面的对话中我们不难看出夏红梅扮演了诱惑者的角色。

接下来的问题更加严重，夏红梅的丈夫跟踪到地下坑道，于是发生了一场谋杀案。细心的读者会发现，在这场暴力事件中夏红梅始终是主动的、冷静的，她及时提醒了高爱军，高称之为"神灵给我的提醒"（《新革命》），并且不动声色地掩盖了那件凶杀案。从强烈的性爱到政治的夺权再到残忍的谋杀，事情正在逐渐发生变化，原有的反叛精神发生了质变，拜伦式的摩罗诗力转而成为卡拉马佐夫式的原始的狂乱与凶杀。恶魔性因素就在这样两个微不足道的小人物的欲望和挣扎过程中，通过罪与病的演示，终于使他们与"文革"发生了精神的联系。

由于"文革"的灾难首当其冲地落在中共党内高层领导以及知识分子身上，所以通常的"文革"研究以及有关"文革"的文学作品，都是以干部或者知识分子的灾难展现为其目的，而对"文革"中一向以积极拥护者面目出现的普通群众所扮演的角色缺乏关注的兴趣。"大多数普通中国人的经历、感受和行为以及他们与政界人物的相互作用"〔16〕被致命地忽

视了。阎连科的《坚硬如水》如果说是以“文革”为书写背景，并且通过恶魔性因素的描写来把握“文革”时代的精神特征的话，它的值得称道的地方正是将普通农民的欲望和反抗的悲剧性命运与“文革”联系起来了。“文革”最显著的特征正在于它关系着千百万人的行为方式。奥地利精神分析学家、马克思主义社会学家威尔海姆·赖特（Wilhelm Reich,1897—1957）有个著名的观点：“不管法西斯主义在何时何地出现，既然它是一个由人民群众产生的运动，它也就表露出在群众个体的性格结构上所显现的特点和矛盾。与通常的看法相反，它不是一个纯粹反动的运动，毋宁说它代表着造反情绪和反动社会观念的混合。”〔17〕赖特是弗洛伊德的得意门生，他对人的性格结构有独特的理解，在他看来，性格结构具有三个层次，在表面层次上，正常人是含蓄的，彬彬有礼的，有同情心的，负责任的，讲道德的，但都是虚伪的。第二个层次则完全由残忍的、虐待狂的、好色的、贪婪的、嫉妒的冲动所构成，代表着弗洛伊德的“无意识”或者“被压抑的东西”。只有第三层次才是人最基本的生物核心，才是诚实的，勤奋的，爱合作的，与人为善的，是人的自然健康的基础。但是从第三层次产生出来的里比多冲动，经过第二层次时常常就会发生反常的扭曲〔18〕。中国“文革”时期的人们性格与此相类似，当下层群众在反对第一层面的社会虚伪规范时，造反的情绪往往集中在第二层面上，做出了强烈的歪曲性的表达，转化成恶魔性的欲望化现象。

如果用赖特的性格结构理论来看高爱军复员回乡时所面对的程岗镇，那正是一个彬彬有礼的有道德的社会，体现了人的性格结构的第一层面的特征。“二程故里”不仅是近千年来传统意识形态的权威象征，而且是以程姓为主体的家族民间风俗的凝聚体。小说故事所发生的1967到1969年的两年多时间，本来是“文革”历史上最混乱、对既成秩序冲击最厉害的时刻，奇怪的是程岗镇犹如世外桃源，传统社会的庙堂文化与民间文化相循环的运行轨迹依然在进行。代表着基层权力的程天青与扮演着民间文化守护神角色的程天民依然能波澜不兴地控制着程岗镇的秩序（他们上面还有着代表庙堂权利的王镇长）。但这种权威、道德、秩序三者合一究竟给程岗镇的生灵们带来什么呢？我们从两个主人公的家庭来看：夏红梅的丈夫（程天民的儿子）是个性无能者，除了用扎针以外完全无法治疗夏红梅由性压抑造成的疯病，而高爱军的妻子（程天青的女儿）愚蠢到只知道生育不知道爱情，与牲口无异。他们的生命力是枯萎的，了无生气的，他们无论有没有生殖能力都不能使生命勃发出创造的激情，他们血管里的血已经不再奔腾，已经不再是红的，也不再是热的，他们虽生犹死。高爱军的恶魔性正是在反抗这种巨大的社会道德压抑中喷薄而出，他与夏红梅的伟大情欲在种种见不得人的压抑与仄逼中

开放出惊心动魄的生命之花。尽管这种情欲正是赖特所说的性格结构的第二层面的反常现象，不可避免地伴随了混乱、罪恶与兽态，但仍然洋溢着生命冲动和狂欢的威慑力，它的巨大的破坏与再生性依然同体存在着。因此，从高爱军的小人物的欲望及其形态中，我们多少可以联想到“文革”中群众运动的某些影子。

如果我们把恶魔性因素与“文革”时期的高爱军的疯狂行为相对照，可以看到以下几个特征：首先是他面对着的巨大的压抑性力量，或传统的权威，或道德的权威，甚至是自身的性的压抑等等，都几乎是不可动摇的，所以他的反叛情绪只能以反常形态出现。其次是这种反常形态严重触犯了社会道德的规范，只有堕落到罪恶或者是疯狂病态的境地，才能展示这种反常行为的全部形态。第三是这种恶魔性需要有一个“魔鬼”意象作为媒介来给以引诱，才能被真正地激发出来，这就是“恶魔性—魔鬼”的对应结构。在中国的文学创作中，把这样一种大逆不道的反叛因素置于“文革”背景下表现是最合适不过的。高爱军性格里表现出来的恶魔性如果还原到古希腊时期人们对这个词的理解，他要炸毁程家祠堂可以看做是对传统意识形态权威的反叛，狂热性爱与谋杀可以看做是对传统家庭道德的破坏，那么，他缺乏的还有第三个冲突，即对自然规律的轻蔑和冒犯。高爱军夺取村干部的权力后没有重犯塞尔克塞斯的狂妄错误是阎连科犯下的一大疏忽，因为“文革”时期农村的新掌权派为了好大喜功而破坏自然生态正是一大时代精神，农业学大寨和改天换地正是当时的主旋律，也是至今还贻害无穷的业绩之一。我这么苛求这部小说并非是真要作者对恶魔性的原始含义做出刻舟求剑式的模仿，只是从“文革”时期主要的几大恶魔性特征来看，作者把主人公的恶魔性特征仅仅归结到性的欲望和权的欲望，而忽视了对物（生产力的提高的变异形态）的欲望，是不够全面的，高爱军的性格也因为对生产劳动的缺少主动而显得不甚丰满。

注释

〔14〕爱克曼《歌德谈话录》，朱光潜译，人民文学出版社1978年，第235—237页。朱光潜译作“精灵”。

〔15〕《鲁迅全集》第1卷，人民文学出版社1981年，第422页。

〔16〕王绍光《理性与疯狂——“文化大革命”中的群众》，香港牛津大学出版社1993年，第1页。

〔17〕威尔海姆·赖特《法西斯主义群众心理学》，张峰译，重庆出版社1990年，《第三修订增补版序言》第4页。

〔18〕同上，《中译者序》第7页。

三 当代文学中的“文革”叙述与恶魔性因素

接下来我们将继续探讨恶魔性因素与当代文学中的“文革”叙述的内在联系以及《坚硬如水》所存在的不足。我先要引一篇批评《坚硬如水》的文章，作者把阎连科笔下的1967年高爱军的“文革”造反和法国1968年五月风暴作了跨越时空的对比，认为两种社会文化空间结构下知识青年的造反与疯狂做爱似乎都验证了非理性原欲的巨大的毁灭力量。但是作者马上指出：“单从故事的空间表现形态而言，两者的不同在于，巴黎街头‘越想造反，越想造爱’的刺目标语，在集体渎神运动的背后，表现出造反和性爱行为的统一指向——它们共同作为抗议社会虚伪道德伦理与极右政治体制的颠覆性力量而存在，并因此获得了公众效应，直至波及到思想界和艺术界的巨大变革；而1967年的高、夏革命却是一场不折不扣的造神运动，它试图离心出‘革命＋恋爱’的叙述框架，性爱故事一开始就作为某种非法的私密生活，鬼魂般战战兢兢地四处游荡，以畸形怪谲的形态在远离公众的‘地下’幽暗空间里（地道、墓洞、水沟、远离人烟的河滩）茂盛地生长。而另一方面，在全民禁欲的社会道德规范下，私人身体与‘反常’性行为的展示和描述，即便是以隐秘的状态进行，也常常只有‘地上’的权力阶层才可能享有豁免权（如高干招待所的舞会、被斥为‘黄草’的内参电影以及农村干部对知青的强暴案件）。这样一来，作者在构造这两个主题化的叙事空间过程中，如何处理好它们彼此之间意义粘连却又互应参照的关系，如何在阐发个人相应的历史记忆时把握好其中普遍共性的‘度’，就遇到了一些难以预测的危险。”〔19〕

如果从历史比较的方法来研究这一世界性的现象，法国1968年五月风暴与中国1966年的“文革”确实存在了很大的差异性，从表面的历史知识来看，《坚硬如水》里权欲与性欲的关系确实存在着巨大的分离性。但如果我们引入恶魔性因素来考察两者关系，它们恰恰是同一个恶魔性体系内的欲望因素。主人公没有因为狂热爱情而消解了革命的意义，相反，在主人公的意识里两者是完全一致的。因为相同的家庭处境使他们切肤地感受到权力的压力和性欲的压抑，而且他们也意识到要获得真正的性解放就必须先摧毁各自家庭的权力者，也就是村基层组织的权力者。这两者是同一的而不是分裂的。小说最后两人在程氏经籍上表演疯狂做爱正是要证明这一点。

“文革”中的恶魔性因素不仅沟通了民间的各种欲望，同时也沟通了“文革”的最终目标与民间欲望之间的联系。中国的“文革”远比法国的五月风暴残酷而且复杂，在当时几乎所有的政治行为都体现了最高层权

力集团的意志冲突，而群众的个人行为及其命运，从反映这根本意志来说总是不真实的。局部地区的老百姓起来造反，反对顶在他头上的各级权力机构的压迫，与毛泽东要摧毁他政治上的敌人、国家主席刘少奇的权力系统，两者之间也难达到一致性。当时遍及全国的群众造反运动，对老百姓来说，为了夺取某种权力、为了获得更多的物质分配、为了报复某种私仇、甚至为了实现某种人性的隐秘的欲望，都是具体而真实的，但是归结到最终的大目的却是为了打倒国家主席、“反修防修”，那真是极为虚幻的，甚至是毫不相干的大目标。要沟通这两者之间的关系，驱动人们为一个虚幻的大目标去奋斗，只能依赖人的原始欲望的冲动。那就是恶魔性成为推动“文革”的原始动力的缘由。由此我们可以理清造神与原欲之间的关系了。造神运动当然是上层的、虚幻的，但是恶魔性恰恰能够使大大小小的民间野心家都自以为是一尊神，以为自己的自私行为能够影响国家以致世界革命。当国家权威被摧残以后，全国造反组织在最高权力（所谓无产阶级司令部）的神圣指挥下形成了一个类似多神教的混乱局面。在多神教的时代里，恶魔的存在意义就是体现在每个恶魔都具有终极意义〔20〕。我们只要看夏红梅对高爱军极为卑贱的阿谀奉承，她使用的吹捧手段与当时人们对最高权威的造神手段如出一辙。正是这样一个个小的造神运动形成了专制主义的广泛的社会基础。所以在高爱军的革命时代里，原欲没有什么亵渎权威的积极意义，只是权力欲望的各种变形表现。推而究之，高爱军的浪漫行为也正是“‘地上’的权力阶层才可能享有豁免权”之一。

然而我们还可以深入一步讨论下去，恶魔性因素不仅沟通上层权力集团的意识形态与下层民间社会暴乱之间的联系，它甚至在一定程度上还参与到“文革”的上层权力斗争中去，并起到决定性的作用〔21〕。这令人想起陀思妥耶夫斯基的《卡拉马佐夫兄弟》里那个著名片段：“宗教大法官。”它讲的是基督第二次降临人间，发现人间一切都没有照他的愿望去做，他本想在民众中阐述自己真实的愿望，但是人间的宗教大法官却把他抓到监狱里。他们之间有一场对话，大法官指责基督，你没有权利在你以前说过的话之外再添加什么，你也没有权利再来妨碍我们。〔22〕那个法官是依照当年魔鬼诱惑基督的三个主张引导人民的，但这一切又都是以基督的名义来做的，所以即使基督本人也无法推翻他这个以他的名义创建的人间世界。如果基督真的想纠正这一切，那他只能让大法官把他放到柴草堆上烧死，或者重新被钉上十字架，再当一次世俗人所误以为的“魔鬼”。我们如果用这个故事来理解毛泽东与“文革”的关系，真有点惊心动魄。陀氏想告诉人们的是，基督在现实世界里已经无法与人民实现真实的沟通，尽管人民都以为自己是在信奉他的理论，而横贯在两者间的，只能是卡拉马佐夫式的原始力量：贪婪的、淫荡的和

残忍的原欲。在这种混乱里面，很难分清基督名义下的魔鬼主张和恶魔横行中可能隐含的基督的反叛。如果以此来对照高爱军和夏红梅的“革命与原欲”的行为，他们几乎是重演了卡拉马佐夫式的闹剧，他们的权欲的发泄和性欲的发泄的内在同构性远比1968年的法国青年的造爱运动深刻得多，也复杂得多，因为表面上分裂、并相互抵触的原欲运动（地上/地下两个世界）在精神上仍然是统一在最高的造神运动的轨迹上。

既然恶魔性因素可能在“文革”叙述中具有如此广泛和深刻的涵盖量，那我们再回过来看《坚硬如水》的不足就很清楚了。我在前面已经指出过，在对“文革”时期的生活细节的真实性展示方面，这部小说是经不起仔细推敲的，阎连科是一个观念性很强的作家，往往为了观念而牺牲艺术的真实性，所以把性的原始欲望作为推动主人公夺权和革命的第一动力，虽然能把原欲的疯狂性和威慑力比较充分地展现出来，却没有能够将这种原欲与当时最根本的指导思想和文化体系深刻地联系起来，因此无法更加深刻地揭示出“文革”的残酷本质。如果说法国五月风暴中造反与做爱是同步性的反叛行为，达到对当时社会权力结构的颠覆，而阎连科笔下的中国的恶魔性并没有产生对最高国家权威的颠覆力量，它只能是分散在世俗民间层面上的自我游戏和自我消解。如果是二十年前，“文革”的造神运动还在人们头脑里保持着残余的权威性的时候，《坚硬如水》可能会产生一定的颠覆作用，而在二十年后的今天，人们对“文革”历史的记忆已经变得模糊不清的时候，《坚硬如水》中的原欲也许只能发挥出玩笑的作用而无法引导人们再进一步去探讨历史悲剧的根源。假如一个从未听说过“文革”的青年人读了这部小说以后，他对“文革”会产生什么印象呢？进而问之：为什么在西方是一个极为严肃、人们甚至于不惜以生命抵押为代价的恶魔性因素，到了中国作家的笔下出现的仅仅是荒诞和可笑的闹剧呢？

我之所以要讨论《坚硬如水》，并非是针对阎连科的创作而言，我是想借以讨论一个久久困扰着我的问题：在新的世纪之初我们如何来总结那些曾经出现在我们过去生活中的悲惨事件？在普遍轻浮的现实环境下，阎连科是当代极少数的几个严肃的有思想的作家之一，他能用恶魔性因素来叙述“文革”就证明了这种知识分子的宿命。但是我想问的是，如果我们把历史仅仅当作历史，即当作一件与我们今天毫不相干的陈旧故事来言说，那么，我们今天的意义在哪里？不用讳言我们中有许多人都把今天看做是一个没有来历的新天地，全球化的大门就像阿里巴巴的符咒，一下子就向我们展示出辉煌的前景；而指导我们奔向前景的，仿佛也是一个没有来历的全球化理论，它是一个横向的移植，把我们与曾经不远的历史完全隔绝开来。而当历史与我们毫无血肉联系的时候，它就成了一个任何理论都可以随心所欲地打扮的姑娘。

我并不想批评阎连科以里比多的原欲来解释“文革”的荒诞和暴行具有过多的游戏色彩，因为里比多的理论同样可以沟通到西方的恶魔性的理论，我也没有认为恶魔性是惟一可以解释“文革”的入口。回顾上一世纪最后二十年的文学创作，在反思和描写“文革”这样一个巨大历史现象方面的成就几乎微乎其微。这里当然有许多客观上的限制，但作为创作主体缺乏明确的思想理论武器也是一个不可推辞的原因。对“文革”反思的第一个理论突破是关于忏悔，以巴金为代表的老作家曾经为后人的“文革”叙述提供了一个高贵人格的榜样；而阎连科关于恶魔性的“文革”叙述在忏悔的叙述立场上更加推进了一大步，这是毫无疑义的。在这个意义上我认为是难能可贵的。但是与忏悔的概念一样，恶魔性的概念也是来自西方源远流长的文化史，如果我们要引进这个概念来解读中国的历史和文学，那么，我们首先应该知道，这个概念与我们本土文化体系之间究竟有什么关系，占有如何的位置。

对此，我不得不说到西方文化对恶魔性因素的态度。因为恶魔性产生在西方，而且长期被正统的基督教世界排斥为异端，尤其在经历了世界性的大战与法西斯运动以后，人们是怎样来看这种被普遍认为是异端邪恶的文化因素？保罗·蒂里希（Paul Tillich,1886—1965）是当代研究恶魔性最具权威的宗教理论家，他的《系统神学》里，以极大的包容性谈到了恶魔性，他把恶魔性看做是连上帝也可能有的一种因素，在讨论基督教的三位一体的学说时，他强调了第二项原则（圣子），他说，“没有这第二项原则，第一项原则（圣父——引者）就会是混沌的，是燃烧着的火，却不会是创造性的基础。没有这第二项原则，上帝就成了恶魔性的，就会以绝对的隔绝为特征，就会成为‘赤裸的绝对’”。〔23〕他认为上帝与其称作天主，毋宁称作天父。因为“当上帝被称作为‘天父’之时，主人似的因素也已包含在其中。两者不可分割；即便是强调其一胜于其二的企图，也会破坏两者的意义。主若不是父，便是恶魔性的；父若不是主，便是温情论的。”〔24〕蒂里希在这里不是强调爱的问题，蒂里希是把早就被基督教教义驱逐出去的恶魔性重新召唤回来，既然连上帝的形象如果没有正确解释的话也可能具有恶魔性，那么，恶魔性的存在就是只能正视而不能回避，只有把恶魔性放在上帝的身边才能随时警惕它、认清它和限制它。在包容了恶魔性以后的西方文化，同样能够再生出新的遏制恶魔性的因素，西方文化本身正是这样在不断包容自己的对立面中辩证地丰富、壮大和发展的。

再回到我们讨论的“文革”叙述来理解这个问题。当“文革”叙述从忏悔言说到恶魔性言说，有没有一种可能像蒂里希那样，从我们自身的文化传统中找到这种恶魔性因素的种子和起源？我们轻易回避，甚至拒绝讨论“文革”那样严肃的问题，把它与我们的今天隔绝起来，隔绝的结果

是不仅忽视了恶魔性存在的现实，反而连同包容恶魔性的文化传统也一起遗忘。20世纪，为了推进中国的现代化进程，中国的知识分子已经主动断裂过自己赖以安身立命的传统，然而对深深埋藏于文化内核里的恶魔性因素从未给以恰当的认识和警惕。就如一个人的生命中可能深藏了恶魔性一样，一种文化的内在核心里，也会隐伏着恶魔性的因素，有了它才可能使文化内核不断发生裂变、燃烧和斗争，推动着文化的自我更新和发展。“文革”在今天，也是我们文化传统里的一个恶魔性，如果忘却了这一点，或者漫画式地叙述它，或者把它隔绝在我们的传统以外，那么，我们永远也不可能真正接受历史事实的真相，也永远不可能叙述出一个真正让我们接触到痛感的“文革”历史。

注释

〔19〕聂伟《空间叙事中的历史镜像迷失——〈坚硬如水〉阅读笔记》，载《当代作家评论》2002年第4期。

〔20〕蒂里希《蒂里希选集》（下），何光沪译，上海三联书店1999年，第1154页。原话是：“多神论当中的恶魔因素之根源，就在于每一种神力都自称为终极的主张。”

〔21〕关于这个问题比较复杂，“文革”中有许多材料可以看做恶魔性因素的暗示。比如毛泽东在发动“文革”初期批评党的各级领导人，多次使用了与魔鬼意象有关的比喻。如批判当时的中宣部：“你是阎王殿，小鬼不上门。打倒阎王，解放小鬼！”批判林彪集团：“我猜他们的本意，为了打鬼，借助钟馗。”（《建国以来毛泽东文稿》第12册，中央文献出版社1998年，第31、72页。）

〔22〕陀思妥耶夫斯基《卡拉马佐夫兄弟》，耿济之译，人民文学出版社1981年，第374页。

〔23〕蒂里希《蒂里希选集》（下），第1190页。

〔24〕同上，第1236页。

后记

北京大学温儒敏教授约我写这本《中国现当代文学名篇十五讲》，连书名都是出版社所指定的。我理解这是一本文学作品选读的教材，对象应该是非中文专业的高校学生。现在高校都流行通识课程，属于提高学生素质一类的教育。如果从这个目的出发，我以为通识课的作品选应是一门独立的课程，与中文系的文学作品选作为文学史的配套课程不同。因为听课的同学选了这门课程就未必再去听文学史的课程，他也不是文学专业的同学，以后就再也没有机会接触现代文学了，这门课可能是他惟一的一次接触现代文学的机会。因为是这样想，所以在课程设计里我就放进去许多文学史的内容。正好那一学期我在复旦大学开设综合教育系列的文学课程，我一向主张非中文专业的文学课要阅读作品，于是就设计了这一套课程，将文学作品与文学思潮发展相结合，使学生通过解读作品来窥探文学史的堂奥。

本课程的文学史意识是通过作品的排序来体现的：第一讲是导论，主要论述阅读现代文学经典的意义和方法；第二讲我想对中国现代文学创作梳理出两种思潮：启蒙的文学与文学的启蒙；两种价值取向：知识分子的广场意识与民间岗位意识，而我以为周氏兄弟是担当了这两种思潮的代表作家。所以第二讲不仅仅是第三、第四讲的导论，应是全书的总纲。后面本来打算讲十四位作家，大致是根据这样的设想来排列的：

一、五四启蒙文学的两个开端：

鲁迅的《狂人日记》；　　周作人的《知堂文集》

二、自由知识分子的两种选择：

巴金的《电》；　　沈从文的《边城》；

三、乡土市民文学的民间形态：

萧红的《生死场》；　　老舍的《骆驼祥子》；

四、文学创作中的世界性因素：

曹禺的《雷雨》；　　冯至的《十四行诗》；

五、海派文学传统与叙事立场：

茅盾的《子夜》；　　张爱玲的《倾城之恋》

六、现代都市文学的另类叙事：

王安忆的《长恨歌》；　　白先勇的《孽子》；

七、面对历史的反思与后设性：

阎连科的《坚硬如水》；　　李昂的《彩妆血祭》

熟悉文学史的读者大概能够理解，前五个单元所选讲的两部作品，大致显现了不同的风格，多多少少能够在周氏兄弟所代表的文学创作思潮和叙事立场中找到源头。文学史并非是在二元对立中发展变化，但这样既有源流又呈现不同风格的创作在各个历史时期出现，本身体现了文学史的丰富性和多元性。但是，由于我的写作进度过于缓慢和准备不足，最后不能不割爱两部台湾作家的作品，剩下十二部作品，成为现在的样子。我希望以后我还会有比较充裕的时间来完成另外两部作品的解读，使本书以比较完整的面貌出现在读者手中。

这本书的写作过程对我来说真是繁琐而艰巨。那一学期我为一年级本科生开设这门课程，我按照这个提纲带领学生依次阅读现代文学作品，由于强调了细读却放慢了进度，一学期下来没有完成原来的计划，只读了一半还不到的篇目。于是只好把这门课延长一学期，但在第二学期我改变了上课方法。第一学期基本是由我讲授分析，到第二学期，学生们分析作品的能力明显有了提高，我相应改变上课形式，以课堂讨论为主。每次上课先由学生发言分析作品内容，下一次我再结合课堂讨论来讲解作品。这样整整一年才讲完本书中的大部分内容。本书就是在这门课的内容基础上补充和修订完成的。

这十二部作品中包括：长篇小说四部，中篇小说四部，短篇小说一篇，戏剧一部，散文集一部，诗集一部。这十二种作品当然不能算很全面。文学史上许多享有盛名的优秀作品都没有概括进去，这也是无可奈何的。其实选什么作品并不重要，重要的是读者通过阅读这本教材能够获得一些与传统的作品分析不一样的感受，或者得到一些新的启发，能够这样想：啊，原来对文学作品还能作这样的理解！这就够了。

关于这本书的完成过程，我要作特别的交代：我在主讲这门课程时照例是没有详细的讲稿，只是根据作品的不同特点讲解，或者根据同学们的课堂讨论讲解我自己的观点。由我的研究生陈婧祾根据课堂录音整理出讲稿。这份讲稿相当详尽，几乎是有话必录，我在整理前四章时仍然花费了大量的时间给以整合。今年春上我因为接受《上海文学》杂志社的主编工作，写作时间受到严重影响。从第五章起，周立民、聂伟、陈婧祾等在原始讲稿基础上做了大量的整理删节、引文增补、校对等工作，最后再由我本人改定。这样一来我的工作效率大大提高了，可是把许多人都卷进了工作的漩涡。除了关于冯至的《十四行集》一讲是我新写的以外，其他每一讲都渗入了他们的辛勤劳动和个人智慧。我还要感谢我的体弱的爱人，她为了支持我完成这本书的写作，付出了极大的关爱和心血。这是我真正难忘的。

最后我还想对用这本书作为教材的教师们说几句。这本教材可能会给教师的备课带来一些困难。书中许多作品解读的观点凝聚了我多年研

究现当代文学的心得体会，自然与通常教材对作品的理解不相同，越是独特的观点越是不容易讲解清楚，因为这些观点与我对整个现代文学史的看法是联系在一起的；其次，这本教材着重于对作品的解读，想做到尽可能的详尽，所以有几讲的内容几乎是逐段逐篇逐首诗的分析，这样的教材给教师讲课也增加了难度。对于前者，我想我在近年出版的一些个人论著可能会对理解这本教材有所帮助，如广西师大出版社出版的《陈思和自选集》和《谈虎谈兔》，复旦大学出版社出版的《文学史关键词十讲》及我主编的《中国当代文学史教程》等，都体现了我在20世纪中国文学史领域的研究成果，这些文学史观点与本书的作品研究的观点基本上是吻合的，可以供教师在备课时参考。对于后者，我在这学期上课的时候又作了一项教学方式的改革：我预先设计了一个教学网页，在网上安排每一讲的内容——让作品、教材都预先上网，要求学生上网阅读，并进行充分的讨论，使作品与我的教材的观点之间形成一个思考的空间。然后我在课堂里组织学生们讨论作品以及我的教材的观点，他们根据自己阅读原著的体会，寻找与教材的观点之间的差距，当然可以同意我的观点也可以反对我的观点，但都需要说出具体的理由。现在我的书已经出版，这样的讨论似乎可以推广，即使不上网也能够及时组织课堂讨论，使这门课真正成为一门探索性的课程。我愿意和广大教师一起在实践中把这门课上好。

《名家通识讲座书系》第一批选目（52种）

*《西方哲学十五讲》　中国人民大学哲学系　张志伟
*《现代西方哲学十五讲》　复旦大学哲学系　张汝伦
*《哲学修养十五讲》　吉林大学哲学系　孙正聿
*《美学十五讲》　东南大学艺术系　凌继尧
*《宗教学基础十五讲》　清华大学哲学系　王晓朝
*《生物伦理十五讲》　北京大学生命科学学院　高崇明　张爱琴
《艺术哲学十五讲》　北京大学比较文学所　刘　东
《文化哲学十五讲》　黑龙江大学　衣俊卿
《科技哲学十五讲》　南京大学哲学系　林德宏
*《政治学十五讲》　北京大学政府管理学院　燕继荣
*《口才训练十五讲》　清华大学政治学系　孙海燕
《社会学理论方法十五讲》　北京大学社会学系　王思斌
《公共管理十五讲》　北京大学政府管理学院　赵成根
《西方经济学十五讲》　中国人民大学经济学院　方福前
《比较教育十五讲》　北京师范大学教育系　王英杰
*《道教文化十五讲》　厦门大学宗教所　詹石窗
*《周易哲学与易文化十五讲》　清华大学思想文化所　廖名春
*《美国文化与社会十五讲》　北京大学国际关系学院　袁　明
《佛教文化十五讲》　中国佛教文化研究所　何　云
《中国文化史十五讲》　北京大学古籍研究中心　安平秋　杨忠　刘玉才
《儒家文化十五讲》　中国社会科学院哲学所　郑家栋
《文化研究基础十五讲》　北京大学比较文学所　戴锦华
《企业文化学十五讲》　武汉大学政治与行政学院　钟青林
《现代性与后现代性十五讲》　厦门大学哲学系　陈嘉明
《日本文化十五讲》　北京大学中文系　严绍璗
*《汉语和汉语研究十五讲》　北京大学中文系　陆俭明　沈　阳
《语言学常识十五讲》　北京大学中文系　沈　阳
*《唐诗宋词十五讲》　北京大学中文系　葛晓音
*《中国文学十五讲》　北京大学中文系　周先慎
*《中国现当代文学名篇十五讲》　复旦大学中文系　陈思和

*《西方文学十五讲》　清华大学中文系　徐葆耕

*《通俗文学十五讲》　苏州大学　范伯群　北京大学中文系　孔庆东

*《鲁迅作品十五讲》　北京大学中文系　钱理群

《红楼梦十五讲》　文化部艺术研究院　刘梦溪　冯其庸　周汝昌等

《当代外国文学名著十五讲》　吉林大学文学院　傅景川

*《西方美术史十五讲》　北京大学艺术系　丁　宁

*《戏剧艺术十五讲》　南京大学文学院　董健　马俊山

*《音乐欣赏十五讲》　中国作家协会　肖复兴

《中国美术史十五讲》　中央美术学院　邵　彦

《影视艺术十五讲》　清华大学新闻传播学系　尹　鸿

《书法艺术十五讲》　北京大学中文系　王岳川

*《中国历史十五讲》　清华大学　张岂之

*《欧洲文明十五讲》　中国社会科学院欧洲研究所　陈乐民

《科学史十五讲》　上海交通大学文学院　江晓原

《清史十五讲》　中国人民大学清史研究所　张　研

*《文科物理十五讲》　东南大学物理系　吴宗汉

《思维科学十五讲》　武汉大学哲学系　张掌然

《现代天文学十五讲》　北京大学物理学院　吴鑫基　温学诗

《青年心理健康十五讲》　清华大学教育研究所　樊富珉

《环境科学十五讲》　北京大学环境科学中心　张远航　邵　敏

《医学人文十五讲》　华夏出版社　王一方

《心理学十五讲》西南师范大学心理系　黄希庭

（全套系列教材100种，其他48种选目正在策划运行中。其中，画*者为已出）

本书系最新著作

《中国现当代文学名篇十五讲》	陈思和
《丝绸之路考古十五讲》	林梅村
《医学人文十五讲》	王一方
《中国美学十五讲》	朱良志
《现代性与后现代性十五讲》	陈嘉明
《文学与人生十五讲》	朱寿桐
《文化哲学十五讲》	衣俊卿
《科技哲学十五讲》	林德宏
《口才训练十五讲》	孙海燕　刘伯奎
《心理学十五讲》	黄希庭　郑　涌
《语言学常识十五讲》	沈　阳
《文科物理十五讲》	吴宗汉
《现代天文学十五讲》	吴鑫基　温学诗
《西方哲学十五讲》	张志伟
《现代西方哲学十五讲》	张汝伦
《哲学修养十五讲》	孙正聿
《美学十五讲》	凌继尧
《宗教学基础十五讲》	王晓朝
《政治学十五讲》	燕继荣
《道教文化十五讲》	詹石窗
《〈周易〉经传十五讲》	廖名春
《美国文化与社会十五讲》	袁　明
《欧洲文明十五讲》	陈乐民
《汉语与汉语研究十五讲》	陆俭明　沈　阳
《唐诗宋词十五讲》	葛晓音
《中国文学十五讲》	周先慎
《西方文学十五讲》	徐葆耕
《通俗文学十五讲》	范伯群　孔庆东
《鲁迅作品十五讲》	钱理群
《西方美术史十五讲》	丁　宁
《戏剧艺术十五讲》	董　健　马俊山
《音乐欣赏十五讲》	肖复兴

责任编辑：高秀芹
装帧设计：海　洋
设计制作：锦绣东方jxdf@263.net

细读文学作品的过程是一种心灵与心灵互相碰撞和交流的过程，我们阅读文学，是一种以自己的心灵为触角去探索另一个或为熟悉或为陌生的心灵世界。作者带着我们进入了十二部现当代文学名著：《狂人日记》、《知堂文集》、《电》、《边城》、《雷雨》、《十四行集》、《生死场》、《骆驼祥子》、《子夜》、《倾城之恋》、《长恨歌》、《坚硬如水》，仔细领会作品的内在精细微妙之处，细细品味每一部作品的来源与肌理，质疑隐藏在作品中的缝隙，借此提供更多言说的可能性。作者不仅带领我们展开了美不胜收的文学之旅，而且教给了我们领略文学风景的隐秘钥匙，所以这十五讲也可以作为细读和研究文本的范例。

中国现当代文学名篇十五讲

陈思和 著

ISBN 978-7-301-06609-6



定价：45.00元

Table of Contents